

جونيشيرو تانيزاكي

مديح الظل

سحب وتعديل جمال حتمل

ترجمة الحبيب السالمي



مغال

أبو عبدو البغل

دار النشر



مديح الظل

جونيشيرو تانيزاكي

مديح الظل

ترجمة

الحبيب السالمي

دار تويقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدار البيضاء 05 - المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تَمَّ نَشْرُ هَذَا الْكِتَابِ ضِمْنَ سِلْسِلَةِ
مَعَالِمِ

الطبعة الأولى 1988
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1988/248

كلمة المترجم

يقودنا «مديح الظل» للروائي الياباني تانيزاكي* إلى يابان لا نعرفه جيداً لأنه غير مطابق للصورة الرائجة عنه، يابان شرقيّ متوحّد بقيمه ومُوغل في خصوصيته، يابان لم يَتملّكه هاجسُ التكنولوجيا ولم ينخرط في حداثة الغرب. يتذكر تانيزاكي هذا العالمَ اليابانيّ القديمَ الذي شوّهته أو غيّبته قيم الثقافة الغربية. يستعيده بأشياءه الصغيرة والكبيرة من أواني الطعام إلى أجهزة الإضاءة والتدفئة، ومن عمارة البيت الياباني وتنظيم فضاءه الداخلي إلى اللباس والموسيقى وطريقة التبرّج، ومن شمعدانات الأديرة القديمة إلى مسرح الـ«نو» والـ«كابوكي».



مملكة للظل، هوذا يابان تانيزاكي. لقد اكتشف اليابانيون القدامى أسرار الظل وقوانينه. إنّها فلسفة الحياة أكثرها ما هي رغبة تائهة. وخلافاً للغربيين المهووسين بالضوء، برع اليابانيون في استخدام الظل، واستطاعوا أن يجعلوا منه عنصراً جمالياً أساسياً يتفرع عن مفهوم مهم للحياة القائم على العدم والفراغ. ثمة علاقة سرّية بين الظل والجمال، وهذه العلاقة تتجلى في مجالات عديدة : المطبخ الياباني يفقد جزءاً من جاذبيته حين يُقدّم في مكان مضاء، فالظل يضفي عليه نوعاً من السحر. البيت الياباني القديم لا يستمد جماله من الديكور الذي يخلو منه عادة، وإنما من توظيف كثافة الظل. مسرح الـ«نو» يفقد روعته حين يتخلّى عن «ظلامه الجوهري» ويُقدّم على خشبة مضاءة على الطريقة الغربية.

* ولد في طوكيو سنة 1886 وتوفي سنة 1965. من أبرز رواياته ضد الخزيق. يوميات عمود محوّل. أربع أخوات. نمتاح.

أيّ منحى سيسلكه الفكر الياباني لو كان مخترعُ قلم الحبر يابانياً أو صينياً ؟ أيّ شكل سيتّخذهُ المجتمع الياباني لو لم يتبنّ أدوات الغرب ؟ ماذا يحدث لو نشأ الطب الحديث في اليابان ؟ يتساءل تانيزاكي، ثم يجيب : لو حدث ذلك لسار اليابان في اتجاه مغاير نحو عالمٍ مختلفٍ يناسب طبعَ الياباني ويشري خصوصيته في كل مجالات الحياة.

إلا أن تانيزاكي يدرك جيداً أن هذا النوع من الأسئلة ليس سوى «تخيلات روائي» كما يقول. لقد حدث ما حدث. «والعودة إلى الوراء لم تعد ممكنة». إنه يعرف جيداً أن اليابان قد انخرط في إيقاع الثقافة الغربية، ويعترف بأن «منافع الحضارة المعاصرة لا تُحصى».

إن كلّ ما يريده هو «إحياء عالم الظل» ومحاولة الحفاظ على ما تبقى منه كي لا يضيع في صخب التكنولوجيا ودويّ الحضارة المعاصرة...

«مديح الظل» كتاب يُقرأ بلذة لأنه يُتيح لنا التوغّل في عمق اليابان بأساطيره ورموزه وتصوراته وفلسفته القديمة. ثمة صفحات رائعة عن نساء ضامرات يحلقن حواجبهن ويطلقن أسنانهن بمساحيق سوداء أثناء التبرج. هناك مقاطع جميلة يكشف فيها تانيزاكي بنوع من الانتشاء عن الطريقة التي يُعدّ بها سكّانُ القرى النائية طعاماً يابانياً نادراً، أو يصف فيها المتعة «الصوفية» التي يشعر بها الإنسان حين يكون في مراحيض الأديرة القديمة.. ولعل أجمل ما في «مديح الظل» هو أن المقاربة التي يعتمدها تانيزاكي مقارنةً بمبدع ترتكز على تجربته الشخصية وعلى تخيالاته وحدوساته أكثر مما ترتكز على المناهج والتحليل الأكاديمية الباردة، ممّا أشاع في النص حرارة إنسانية، ومنّحه نكهة خاصة.

بكل هذه المعاني تكون قراءة تانيزاكي لليابان فلسفية، لأنها تتجه نحو مفاهيم الفضاء والحياة والإنسان، ومن ثم تتحقق لها الابتهاج الأدبي والتناول الفلسفي. ولنا، نحن العرب، أن نتأمل في هذا الكتاب الصغير تأملاً لا في اليابان ولكن بالأحرى في حياتنا العربية، وفي غياب تعاملنا مع هذه الحياة، من منظور يعيد مغامرة الكشف عن الفلسفة التي من خلالها ينظّم الإنسان العربي الفضاء الذي يعيش فيه وحياته التي لا تصل إليها الكلمات.

الحبيب السالمي

باريس 1988

٤
يتعرض هاوي العمارة، الذي يريد أن يبني، في عطينا الحالي، بيتاً من طراز ياباني خالص لخيبات عديدة، أثناء تجهيز هذا البيت بالكهرباء والغاز والماء. وإذا لم يخض الإنسان بذاته تجربة البناء، فإنه يكفي أن يدخل إلى قاعة في مآخور أو مطعم أو فندق كي يدرك الجهود التي ينبغي بذلها من أجل دمج هذه الأجهزة بانسجام في غرفة من طراز ياباني. وإذا لم تكن من هؤلاء الشاي المدعين، هؤلاء الذين يستهينون بمنافع الحضارة العلمية، ويقيمون أكوامهم من قش في عمق ريف بعيد، ما دُمنا على رأس عائلة لها شيء من الأهمية، وتقيم في المدينة، فإني لا أدري لِمَ لا نُقبلُ على استعمال المدافئ وأجهزة الإضاءة والتجهيزات الصحية، وكل الأشياء المُلازمة للحياة الحديثة بحجة أننا نريد أن تكون بيوتنا يابانية قَدْرَ الإمكان. طبعاً، كلُّ إنسانٍ يَجْنَحُ نحو الدقة سيرهق ذهنه لأبسط شيء، كالهاتف الذي يبعده مثلاً فيضعه تحت الدرج أو في ركن في الممر، هناك حيثُ يشير أقل ما يمكن من الانتباه. يَدفن الأسلاك الكهربائية في مجاز الحديقة، ويخفي محولات التيار الكهربائي في الخزائن الجدارية تحت الرفوف، ويمد الخطوط الداخلية في ظل الستائر، بحيث نشعر، كما يحدث أحياناً عند الانتهاء من استعمال كل هذا القدر من المهارة، بشيء من الانزعاج إزاء هذا الإفراط

في الحيلة. لقد باتَ المصباحُ الكهربائيُّ شيئاً مألوفاً في نظَرِنَا. لِمَاذَا نلجأُ إذنَ إلى أنصافِ الإجراءاتِ هذه، بدلاً من أن نتركَ بكلَّ بساطةِ اللَّمْبَةِ عَارِيَّةً ومُزَوَّدَةً بِمَآكِسٍ ضوئيٍّ بسيطٍ، يتكوَّن من زُجاجٍ رقيقٍ مائلٍ إلى البياض، ويُوْجِي بالعفويةِ والبساطَةِ ؟ لقد حدثَ لي في المساء، حين كنتُ أنظرُ إلى الريفِ من نافذةِ قِطَارٍ، أن لَمَحْتُ في ظلِ حواجزِ سُوجِي* لَبِيَّتِ أَحَدِ الفَلاحينَ، لَمْبَةٌ كانت تلتَمِعُ وحيدة تحتَ أحدِ هذه القَوَائِيسِ الضوئيةِ الرقيقةِ التي لم تُعدْ مستعملةً، وقد وجدتُ في ذلك طُعْماً لذيذاً.

أما المِزْوَحَةُ فهي قضيةُ أخرى، فلا دَوِيْهَا ولا شَكْلُهَا يتطابقان بسهولة مع طِرَازِ عُرْفَةِ يَابَانِيَّةٍ. نستطيعُ دائماً أن نستغْنِيَ عن المروحةِ إذا كنَّا لا نحبُّها في بيتٍ عاديٍّ؛ أما في مؤسسةٍ مخصَّصةٍ لاستقبالِ الزبائنَ، فالأمرُ لا يتعلَّقُ بالامتثالِ لأذواقِ صاحبِ المؤسسةِ فقط. صديقي رب العملِ لـ«كِزَاكو - أوْن» الذي يعرفُ العمارةَ جيِّداً، يَمِقتُ المِزَاحَ، وخلال فترةٍ طويلةٍ رفضَ تركيبها في الغرفِ. لكنه مرغمٌ كُلُّ عامٍ حين يُقبلُ الصيفُ على تحمُّلِ شكاويِ الزبائنِ حتى أنه انتهى إلى التَّخْلِى عن موقعه.

وأنا الذي أحدثكمُ بِذِذْتِ في إحدى السَّنَواتِ الأخيرةِ ثروةٍ لا تتلاءمُ إلا قليلاً مع وُضْعِيَّتِي في بِنَاءِ بَيْتٍ، وهو ما جعلني أخوضُ تجربةً من نفسِ النوعِ. وبما أنَّني كنتُ حريصاً على الاهتمامِ بكلِّ التفاصيلِ، إلى الحواجزِ المتحرِّكةِ، إلى آخرِ شيءٍ ثانويٍّ فقد لقيتُ صعوباتٍ عديدةً. فحواجزُ السُّوجِي لم أشأُ مثلاً أن أزوِّدها بالزُّجاجِ الذي يُستعملُ للنوافذِ بحِجَّةِ الذوقِ الرَفِيعِ، وقرَّرتُ ألاَّ أَسْتعملَ إلا الورقَ. هنا برزتُ مشاكلُ في مجالِ الإضاءةِ، ثم إنَّ هذه الحواجزَ لا تنغلقُ مثلما يُنبغي. في نهايةِ الأمرِ فكَّرتُ في أن أزوِّدها بالورقِ في الدَّاخلِ وبالزُّجاجِ في الخارجِ. ولإنجازِ ذلك، كانَ لا بدَّ من أَطْرٍ مُزْدَوِجَةٍ، في الوجهِ والقفا، والنِّفقاتُ تزدادُ نسبياً؛

* سوجي : حاجز متحرك يتكوَّن هيكله من ألواحٍ رقيقةٍ يُلصَقُ عليه ورقٌ أبيضٌ كثيفٌ، يعبرُ منه الضوءُ لكن البصرَ لا يخترقه. وقد كان اليابانيون يستعملون هذه الحواجزَ لإغلاقِ بيوتهم. أما اليومُ فإنَّهم يرفقونها وأحياناً يعصونها بأبواب زجاجية.

وأخيراً عندما رُكِّبَتِ اكتشفت أنها ليست سوى أبواب زجاجية عادية حين ننظر إليها من الخارج، أما إذا نظرنا إليها من الداخل فإننا نلاحظ أنها فقدت، بسبب الزجاج الذي يُبْطِنُ الورق، امتلاءً وعدوبةً حواجز السُّوجي الحقيقية. وباختصار فإن أثر ذلك مغيظٌ جداً. عندئذ قلتُ في نفسي إن الأمر لا يختلف عن تركيب أبواب زجاجية مقبولة، وندمتُ على ذلك، لكن حين يتعلّق الأمر بنا، نجد صعوبة في أن نقرّ بأننا أخطأنا طالماً لم نحاولِ إلى النهاية.

في الفترة الأخيرة، نجد في المحلات التجارية مصابيح كهربائية في شكل فوانيس يدوية أو معلقة أو أسطوانية، أو في شكل شمعدانات أيضاً، وهي أكثر انسجاماً مع غرفة يابانية. إلا أنها نادراً ما تعجبني. وفيما يخصني بحثُ لدى تجار السلع المستعملة عن مصابيح نفطية ونوَّاسات وفوانيس السرير التي كانت تُستعمل قديماً، وزودتها بلمبات كهربائية.

إلا أن أجهزة التدفئة هي التي أتعبّني أكثر من غيرها، ليس هناك، فعلاً، من بين كل هذه الأجهزة التي تشير إليها كلمة «مدفأة» جهازٌ واحد يمكن أن يناسب شكله غرفة يابانية. مدفأة الغاز تحدث بالإضافة إلى ذلك طينياً متواصلاً، وتسبب لنا بسرعة صُداً نصفياً، إلا إذا احتطنا لذلك وزودناها بمدخنة لإخلاء الغاز. أما المدفأة الكهربائية، فهي يمكن أن تكون مثالية من هذه الناحية لو لم تكن أشكالها مزعجة إلى هذا الحد. طبعاً نستطيع أن نركب تحت الرفوف مشعاعات شبيهة بتلك التي تُستعمل في الترامواي، لكن الانقطاع عن مشاهدة أشعة النار الحمراء يزيل سحر الشتاء كله. وتفقّد الحميمية العائلية قيمتها بسبب ذلك. بالنسبة لي، فقد بنيتُ، بعد تفكير طويل، موقداً مركزياً كبيراً مثل المواقد التي نجدها في البيوت الريفية ونصبتُ فيه موقداً كهربائياً. وهذا الجهاز يمكنني من الحفاظ على سخونة ماء الشاي ومن تدفئة الغرفة في آنٍ واحد. وتعدُّ هذه العملية بالأحرى، بعد تحفظنا على تكاليفها المرتفعة، نجاحاً من منظور جماليّ.

إذن وجدتُ حلاً لمشكلة التدفئة بطريقة مرضية، لكن قاعة الاستحمام والمرحاض سيّبتان لي هموماً جديدة. لقد رفض ربُّ العمل في «كيركو - اون»

تبليط المغاطس ومجاري الماء، وبنى قاعات استحمام الزبائن كلها من الخشب. وبديهي أن التبليط هو أكثر توفيراً، وهو عملي أكثر. يمكن أن نستعمل خشباً يابانياً جيلاً للسقف والأعمدة والحواجز، ونكتفي، بالنسبة للباقي، بأحد هذه الأنواع من التبليطات الفاقعة، إلا أن التناقض يصدم المشاهد. حين يكون كل شيء جديداً، فإن ذلك مقبول، لكن عندما يصاب خشب الألواح والأعمدة بالزنجار⁽¹⁾ بفعل مرور الزمن، ويحافظ التبليط وحده على بريقه الأبيض والأملس، فإننا نكون قد «زوّجنا، حرفياً، الخشب الخيزران». نستطيع أن نتدبر الأمر عند الاقتضاء بالنسبة لقاعة الاستحمام، وذلك بأن نضحي قليلاً بالجانب العملي لفائدة الذوق. لكن، عند الانتقال إلى المراحيض تبرز المشاكل المحيرة أكثر فأكثر.



كلما دُلوني، في أحد أذيرة كُيوتو أونازا، على طريق المراحيض المنيّة على الطريفة القديمة ونصف المعتمّة والنظيفة جداً بالرغم من ذلك، انتابني إحساس قوي بالميزة النادرة للعمارة اليابانية. إن مقصورة الشاي مكان ممتع، وأنا أحب ذلك، أما المراحيض من طراز ياباني فهي قد ابتكرت حقاً لسلام الروح. إنها توجد دائماً بعيداً عن البناية الرئيسية، في حماية أجمّة تنبعث منها رائحة أوراق الأشجار والطحلب. بعد أن نعبّر ممراً مغطى يؤدي إليها، ونقرص وسط الظلمة، وننغمس في ضوء سوجي الناعم، ونستغرق في تخيلاتنا، ينتابنا، ونحن نتأمل مشهد الحديقة التي تمتد تحت النافذة، إحساس يتعذر وصفه. ويذكر المعلم سوزيكي*، فيما يبدو، أن من بين متع الوجود الذهاب كل صباح إلى المراحيض للاستراحة، موضحاً أن هذه اللذة هي أساساً من صنف فيزيولوجي. ومن أجل تدوّق هذه المتعة بعمق، ليس هناك مكان أكثر ملاءمة من المراحيض التي من طراز ياباني، حيث نستطيع أن نتأمل، في حماية جدران بسيطة جداً وملساء،

(1) الزنجار : غشاء أو كبيدي ملون يغطي سطح المعدن.

(*) سوزيكي : (1867 - 1916) أحد الروائيين اليابانيين الكبار في بداية القرن العشرين.

لأزورد السماء وخضرة أوراق الأشجار. أضيف، وأنا أعرض نفسي للسقوط في التكرار، أن نوعاً معيناً من الظلمة ونظافة تامة وصمتاً عميقاً جداً بحيث إن طنين بعوضة يصدّم الأذن، كل ذلك يشكل شروطاً ضرورية. حين أكون في مثل هذا المكان يروق لي أن اسمع إلى مطرٍ ناعم ومنظم وهو ينزل، خصوصاً في هذه البنايات الخاصة بالأقاليم الشرقية التي أُعِدَّتْ بها، في مستوى الأرضية، منافذٌ ضيقة وطويلة لصرف الكناس، بحيث إننا نستطيع الاستماع عن قرب إلى الصوت المريح لقطرات الماء التي تنزل من حافة الإفريز أو من أوراق الأشجار، وترش قوائم الفوانيس الحجرية، وتبلّل طحلب البلاطات قبل أن يمتصّها التراب. والحقيقة أن هذه المراحض تلائم أزيز الحشرات وزقزقة العصافير والليالي المظلمة أيضاً. إنها أحسن مكان لتذوق كآبة الأشياء الموجعة في كل فصلٍ من الفصول الأربعة، ومن المؤكّد أن شعراء «هايكو» القدامى وجدوا فيه موضوعات كثيرة. وهكذا نستطيع أن نزعم أن العمارة اليابانية بلغت ذروة الرفاهية في بناء المراحض. وللمفارقة، فقد نجح أجدادنا الذين كانوا يُضْفُون بُغْداً شعرياً على كل شيء في تحويل المكان، الذي يُفْتَرَضُ أن يكون بسبب استعماله أكثر الأماكن قذارة في البيت، إلى مكانٍ ظريف، وفي إدراجِه ضمن شبكة من تداعيات دقيقة للصّور، بواسطة اتّفاقٍ مع الطبيعة. إن موقفنا يبدو، بالمقارنة مع موقف الغربيين، الذين قرّروا عمداً أن المكان قذرٌ وأنّه يجب تجنّب حتّى مجرد التلميح إليه أمام النّاس، أكثر حكمةً إلى حدٍّ بعيد، لأننا في الحقيقة توغلنا في هذا المجال حتى عمق الرّهافة. والسّليبيات، إذا كان لابد من سلبيات، يمكن أن تكون البُعد، وانعدام الرفاهية الذي ينتج عن ذلك عندما يكون الإنسان مرغماً على الذهاب إلى ذلك المكان في عمق الليل، ومن جهة أخرى، خطر الإصابة بالزّكام في الشّتاء. وإذا كانت «الرّهافة شيئاً بارداً» حسب تعبير سيتو ريوكو. أُو، فإن انتشار بُرْدٍ مماثلٍ لبرد الهواء الخارجي في هذه الأماكن، يمكن أن يُشكّل مُتعةً إضافية. إنني أنزعج من استعمال حرارة جهاز التدفئة المركزي لتدفئة المراحض الموجودة في الفنادق

(*) سيتو ريوكو.أو : (1867 - 1904) رواثي وناقذ ودارس.

من طراز غربي. إن المراحيز من نوع ياباني تمثل بالتأكيد، بالنسبة للذين يحبون الأسلوب المعماري لمقصورة الشاي، مثلاً أعلى. وهي تلائم تماماً الدير حيث البناءات واسعة نسبة إلى عدد الأشخاص الذين يعيشون فيها، وحيث لا يوجد أبداً نقص في اليد العاملة للتنظيف. أما في بيت عادي فالحفاظ على النظافة ليس أمراً سهلاً. إن القذارة تبرز، في النهاية، على أرضية متكونة من ألواح أو مغطاة بخشب، حتى ولو راقبنا أنفسنا ومسحناها على الدوام بخرقه. لهذا السبب تقرر ذات يوم أن نبلطها وأن نركب حوضاً مزوداً بدفاعة ماء⁽²⁾ وهو تجهيز صحي أكثر بالطبع، وصيانتُه أسهل، لكنه يفقد، في المقابل، أدنى علاقة بهـ«الرفاهة» أو «روح الطبيعة». حين نكون وسط ضوء ساطع، وبين أربعة جدران مائلة إلى البياض، نفقد كل رغبة في التمتع «باللذة الفيزيولوجية» الشهيرة التي تحدث عنها المعلم سوزيكي. صحيح أن كل هذا البياض نظيف جداً، لكن المسألة تتمثل في معرفة ما إذا كان ينبغي حقاً الاعتناء إلى هذا الحد بمكان مخصص لتلقي فضالة أجسادنا. لا يليق تماماً بأجمل فتاة في العالم أن تكشف عن رديها وفخذها للجمهور حتى ولو كانت بشرتها في لون الصدفة. كذلك فإنه من سوء التهذيب أن نفزع مثل هذا المكان بطريقة صارخة إلى هذا الحد : فعلاً، يكفي أن يكون الجزء المرئي نظيفاً جداً كي نطلق حكماً إيجابياً على الجزء اللامرئي. في مكان كهذا، من الأفضل تماماً أن نحجب كل شيء بظلمة خفيفة غامضة، وألاً نترك إلا ما نكتشف به بالكاد الحد الفاصل بين ما هو نظيف وما هو أقل نظافة.

لكل هذه الأسباب اخترت، عندما بنيت بيتي الخاص، الجهاز الصحي، لكنني اعترضت على التبليط، وهيأت أرضية من خشب الكافور. كنت أمل أن أهتدي بهذه الطريقة إلى شيء من طراز ياباني، لكن المشكلة كانت تتمثل في الحوض. أشرح ذلك : كل الأحواض المزودة بدفاعات ماء هي، كما نعلم، من الخزف الصيني الأبيض، وهي مصحوبة بقطع معدنية براقية. إلا أن ذوقي الشخصي يميل، بخصوص هذا النوع من الأدوات، سواء للاستعمال الرجالي أو النسائي، إلى الخشب.

(2) دفاعة ماء : جهاز يتدفق منه الماء لتنظيف حوض المراض.

وطبعاً، لاشيء يُضاهي الخشبَ المُلمَّع، لكن الخشب الخام ذاته يتَّخذ، بمرور الأعوام، لوناً أسمر جميلاً، فينبعث عندئذ من نسيج الخشب نوع من السحر يُهدِّئ الأعصاب بشكلٍ غريب. ينبغي عليّ توضيح أن المثل الأعلى، بالنسبة لي، يمكن أن يكون أحد هذه الأحواض التي تتَّخذ شكلَ «زهرة اللبلاب»، والتي صُنِّعت من الخشب، ومُليَّتْ بإبرِ صَنْوَبِرٍ خَضْرَاءَ جذاً، وهو شيء مستحب الرؤية، وبالإضافة إلى ذلك، هادئ تماماً.

ودون أن أتجرأ كثيراً، وأسمح لنفسي بإنجاز مثل هذا الشيء الغريب، أردت على الأقل أن أصنع حوضاً يتطابق مع ذوقي، مُخاطِراً بتزويده بدفء ماء. لكن ينبغي، للحصول على شيء متميز إلى هذا الحد، القيامُ بمساعٍ عديدة وبذل مالٍ كثيرٍ بحيث أني انتهيت بالتخلي عن ذلك.

طبعاً، ليس لديّ أيّ اعتراض على تبني وسائل الراحة التي توفرها الحضارة بشأن الإضاءة والتدفئة أو أحواض المرحاض، لكنني تساءلت هنا لماذا لا نولي، بناءً على ما قلت، عاداتنا وأذواقنا أهميةً أكثر، وما إذا كان من المستحيل حقاً أن نتكيفَ معها أكثر ممّا نفعل الآن.



نشهد حالياً مُوضة المصابيح الكهربائية التي تتخذ شكل الفوانيس اليدوية، وهذا يدلّ على أننا ننْتبه من جديد إلى الرِّقَّة والحرارة اللَّتين نسيناهما خلال فترة معيّنة، وهما خاصيتان لهذه المادّة التي تُسمّى «الورق». لقد اعترفنا بأن الورق ينسجم مع البيت الياباني أحسن مما ينسجم معه الزجاج. لكن الإحساس بهذا الانسجام الضّروري لم يشمل إلى حدّ الآن تجارة أحواض المرحاض أو المدافئ. في مجال التدفئة، صرْتُ مقتنعاً بعد قيامي بالتجربة، بأنّ لاشيء يُعادل مدفئة كهربائية تُنصَّب في موقد النّار، لكن لا أحد أعَدَّ هذا الجهاز بالرَّغم من بساطته (توجد طبعاً موقد كهربائية إلا أنها ليست، كوسيلة خدْفنة، أحسن من موقد الفحم)، لذلك لا نجد في المحلّات التجاريّة إلا هذه المدافئ الغريبة غير الملائمة تماماً. أعترف أن الإلحاحَ على تفاصيل يومية تافهة إلى هذا الحدّ هو نوع من الترف.

ودون شك، سلاحظ البعض أن المهم هو أن نكون قادرين على الدفاع عن أنفسنا ضد تغيرات الطقس وضد الجوع، وأن الشكل ليس مهماً. والواقع أن المزمع يشعر، مهما كان فخوراً بقدرته على الاحتمال، أن «الأيام التي ينزل فيها الثلج باردة حقاً»، وإذا وجدَ بالتالي في تناوله وسيلة ناجعة لمعالجة هذا الضرر، فإن الجدلَ حول درجة أناقتها مسألة غير واردة. إن الرغبة إذن في التمتع بهذه الرفاهية الجديدة دون أفكار مسبقة أمر حتمي، وأنا أدرك ذلك جيداً. ومع ذلك، ماذا يمكن أن تكون أشكال مجتمعتنا ؟ وإلى أي حد يمكن أن تكون مختلفة عما هي عليه اليوم لو أبْدَعَ الشرق والغرب، كلٌّ على حدة، وبشكل مستقل، حضارات علمية مختلفة ؟ هذا هو نوع الأسئلة التي أطرحها عادة. لنفترض مثلاً أننا طَوَّرنا فيزياء وكيمياء خاصتين بنا، طبعاً ستتخذ التقنيات والصناعات المؤسسة على هذين العلمين مسالك مختلفة. ألا تصير الآلات العديدة التي نستعملها يومياً، والمنتجات الكيميائية والمنتجات الصناعية، ملائمة بشكل أفضل لعقيرتنا الوطنية ؟ وربما نفكر في أن المبادئ، حتى ولو كانت مبادئ الفيزياء والكيمياء، ستكشف عن مظاهر تختلف عن تلك التي نَعْلَمُ اليوم فيما يتعلق مثلاً بالطبيعة وخصائص الضوء والكهرباء أو الذرة، إن نحن تفحصناها من زاوية مختلفة عن زاوية الغربيين. إنني أجهل تماماً الفيزياء النظرية، ولذلك أقصر على خيالي، لو سلكننا، بخصوص الاكتشافات العملية اتجاهات أصيلة، لكانت النتائج دون شك هائلة بخصوص طريقة لباسنا وأكلنا وسكننا، وهذا طبيعي، ولكن أيضاً بخصوص البنى السياسية والدينية والفنية والاقتصادية. ويمكن أن نتخيل بسهولة، استناداً إلى حالة الشرق، أننا نجد حلولاً مغايرة تماماً.

هذا مثال بسيط جداً على ذلك. نُشِرتُ حديثاً في مجلة بُونجي - شُونجي* مقالاُ أقرن فيه بين قلم الحبر والريشة. لنفترض أن مخترع قلم الحبر كان يابانياً أو صينياً قديماً، من المؤكد أنه سوف لا يزوده بريشة معدنية وإنما بريشة عادية،

(*) بونجي شونجي : مجلة أُسِّت سنة 1923، وقد كان كاواباتا من هيئة تحريرها. وقد أُسِّت سنة 1935 جائزة تقوم بدور مماثل لدور «غكور» في فرنسا.

وسوف لا يَسْتَعْمِلُ حِبراً أزرق وإنّما سائلاً مُمَثِّلاً للحبر الصّيني سَيَتَفَنُّ في إِسَالَتِهِ من الخَزَانِ حَتَّى وبر الرِّيشة. وبما أن الورق الغُربي لا يناسب استعمالَ الرِّيشة، ينبغي، نتيجة لذلك، إنتاجَ كَمِيَّة هائلة من وَرَقٍ مماثل للورق الياباني، أي نوع من الهَانِشِيِّ* المتطور، من أجل تلبية الطَّلِب المتزايد. لو تطور الورق والحبر الصّيني والرِّيشة ضمن هذا الاتِّجاه لَمَّا عرف الحبر الغُربي والرِّيشة المعدنية رواجهما الحالي، وَلَمَّا لاقى أنصارُ الحروف اللاتينية أيَّ اهتمام، ولأصبحت العلامات الغرافيكية والكانا* موضوعاً لتفضيل إجماعي وقوي. وهذا ليس كل ما في الأمر، فلو حَدَثَ ذلك، لَمَّا قَلَّدَ فَكْرُنَا وأدَبُنَا ذاتهما الغُربَ حُرفياً، ومن يدري، ربّما تَوَجَّهْنَا نحو عالم جديد ومُبْتَكِرٍ تماماً. لقد أُرِدْتُ أن أُبَيِّن من خلال هذه التَّأَمُّلات أنه حتى الشَّكل لأداةٍ تافهةٍ ظاهرياً يمكن أن تكون له نتائج لا نهائية تقريباً.



أعرف جيداً أن كلَّ هذه الآراء ليست سوى تخيلات روائي، ومن المؤكَّد أن العودة إلى الوراء، لكي ننجز من جديد كلَّ شيء، لم تعد ممكنة بعد أن وصلنا إلى ما نحن عليه. لهذا السبب، فإن ما أقوله ليس سوى تَمَنِّي المستحيل ومبالغة في توجيه اتهامات غير مجدية. لكن من الممكن فيما أعتقد، إذا تَخَلَّيْنَا عن كل شراسة، أن نتساءل ونحاول تحديد إلى أيِّ حدٍّ نحن مغبونون بالنسبة إلى الغربيين. وباختصار، سَلَكَ الغُربُ طريقَه الطبيعي للوصول إلى وضعه الحالي، أما نحن فإنَّنا لم نستطع، في حضور حضارة أكثر تقدماً، إلّا استيراد هذه الحضارة، غير أنَّ ذلك تمَّ بصدمات. لقد دُفَعْنَا إلى أن ننعطف نحو اتِّجاه يختلف عن الاتِّجاه الذي سلكناه منذ آلاف السنين : أعتقد أن عوائق وخيبات عديدة تَوَلَّدَتْ عن ذلك.

أتخلى عن كبريائي، وأعترف بطيبة خاطر أننا لم نُحَقِّق إلّا النُزْر القليل من التَّقدُّم المادي خلال القرون الخمسة الأخيرة. وصحيح أيضاً أننا نكتشف، إذا ذهبنا إلى أرياف الصّين أو الهند، أنماطاً حياتية نادراً ما تغيَّرت منذ عصري بوذا أو

* هانشي : قُطْع لورق ياباني 35/26 سم.

* كانا : نظام كتابة مقطعية مشتق من الحروف الصّينية.

كونفوشيوس. ولكن مهما كان الأمر، فإنَّ الاتجاه الذي اتَّخذناه كان دون شكَّ الاتجاه الذي يُناسب طَبْعَنَا الخاصَّ. بعد فترة طويلة، لاشيء يَدُلُّ على أَنه لم يكن بإمكاننا أن نخترع ذات يوم، بسبب تقدُّمنا بمراحل صغيرة، أدوات حضارة متقدِّمة، أي مُعَادِلًا لحافلاتنا الكهربائيَّة وطائراتنا وإذاعتنا، أدوات لا تكون مستوردة من الآخر، وإنَّما أشياء تتلاءم فعلاً مع حاجياتنا الخاصَّة.

انظروا مثلاً إلى قُنَّا السينمائي؛ إنه يختلف عن السينما الأمريكيَّة تماماً مثلما يختلف عن السينما الفرنسيَّة والألمانيَّة بلعبة الظل وبقيمة التناقضات. وهكذا فإنَّ أصالة عبقريتنا الوطنيَّة تبرز في فن التصوير وحده بصرف النَظَر حتَّى عن الإخراج والموضوعات المُعَالَجَة، في حين أننا نستخدم نفس الأجهزة ونفس الحوامض الكيميائيَّة ونفس الأفلام. وإذا افترضنا إذن أننا اخترعنا تقنية فوتوغرافيَّة خاصَّة بنا، فإنَّه باستطاعتنا التَّساؤل عما إذا كانت هذه التَّقنيَّة أكثر ملاءمة لِلوْنِ بَشَرَتِنَا ولمظهرنا ومُنَاخِنَا وعَادَاتِنَا.

لو اخترعنا بأنفسنا الفونوغراف أو الإذاعة لَأَنجَزْنَاها بطريقة تُبرز الصِّفَات الخاصَّة بأصواتنا وبموسيقانا. وفعلاً، فإنَّ موسيقانا تتميز في أصلها بنوع من التَّحَفُّظ، وبالأهميَّة التي تُولِّيها للوسط، بحيث إنها تفقد جزءاً كبيراً من سحرها إذا سَجَلَتْ ثمَّ ضَخِّمَتْ بواسطة مُكَبِّرَات الصوت. إننا نتجنَّب في فن الإلقاء فرقعات الصوت ونَنَمِّي الإيجاز، ونعلق بالخصوص، أهميَّة قصوى على الوقَّات. لكن الوقَّفة في النِّقْل الميكانيكي للخطاب تُدَمِّرُ تماماً. هكذا دَفَعْنَا إلى تشويه فنوننا بسبب استقبالنا لهذه الأجهزة، بينما كَيْفَ الغربيُّون منذ البداية، بالطَّبْع، هذه الأجهزة مع تعبيرهم الفني الخاص بهم، لأنَّهم اخترعوها وطَوَّروها بأنفسهم ولأنفسهم. واعتماداً على هذه الواقعة البسيطة يمكننا أن نعتقد أننا تَكَبَّدْنَا خسائر حقيقيَّة.



يقال إنَّ الورق من اختراع الصِّين. لا تُبْدِي، دَوْماً، إزاء ورق الغرب إلا انطباعاً يوحي بأننا نتعامل مع مادةٍ لا تنفع لغير الاستعمال، بينما يكفي أن نرى نسيجَ ورقٍ صينيٍّ أو يابانيٍّ كي نشعر بنوعٍ من الدَّفء يَريح القلب. إن بياض

ورق الغرب يختلف بطبيعته عن بياض ورق هُوشو* أو ورق أبيض صيني حين تكون هذه الأوراق على درجة متساوية من البياض. الأشعة المضيئة تبدو وكأنها تقفز على الورق الغربي، بينما يمتص سطح الهُوشو*، أو الورق الصيني الشبيه بالسطح الناعم للثلوج الأولى، هذه الأشعة برخاوة. إضافة إلى ذلك، فإن أوراقنا رائعة الملمس، وهي تطوى وتذعك دون أن تحدث ضجيجاً. إن ملامستها ناعمة ونديّة قليلاً مثل ملامسة ورقة شجرة.

وبصفة أعم، فإن مشاهدة شيء براق يسبب لنا ضيقاً ما. إن الغربيين يستعملون، حتى لمائدة الطعام، أدوات منزلية من الفضة والفولاذ والنيكل، يجلونها كي تلمع؛ بينما تنقرز نحن من كل شيء يلتمع بهذه الطريقة. طبعاً، نحن أيضاً نستعمل بين حين وآخر غلايات وأقداحاً وقوارير من الفضة، لكننا كثيراً ما نحاشي تلميعها كما يفعل الغربيون. وخلافاً لذلك، نفرح برؤية هذه الأدوات وقد اغبرّ سطحها واسودّ تماماً بمرور الزمن. ونادراً ما نجد بيتاً لم تتعرض فيه خادمة للوم لم تنصح جيداً لأنها لمعت أداة منزلية من فضة مكسوة بطبقة من زنجار ثمين.

راج خلال عهد قريب، استعمال أدوات قصديرية في المطبخ الصيني، ومن المحتمل أن الصينيين معجبون بقابلية هذا المعدن للتأكسد. يذكّرنا القصدير حين يكون جديداً بالألومنيوم. والانطباع الذي يولده ليس مبرراً بتاتا. إذن، لو كان هذا المعدن غير قابل للتقادم، ولو لم يكن من طبيعته أن يكتسب بهذه الطريقة، في النهاية، نوعاً من الأناقة، لما تبنّاه الصينيون أبداً. ومن جهة أخرى، يتقشرون عليه قصائد تنسجم تماماً مع سطح القصدير المسود. وباختصار، أصبح هذا المعدن الخفيف والعادي والبراق بين أيدي الصينيين مادةً سيكةً وجيدة، ذات انعكاسات عميقة مثل خرقّة. ومرة أخرى فإن الصينيين هم الذين أعجبوا بهذا الحجر الذي نسميه اليشب: هل كان ينبغي فعلاً أن نكون من الشرق الأقصى مثلنا كي نجد

* هُوشو : ورق ياباني من نوعية ممتازة، وهو كثيف وأبيض ناصع. وقد أطلقت عليه هذه التسمية لأنه كان مخصصاً للأوامر والقوانين الإمبراطورية.

سحراً في هذه الكتل الحجرية الغامضة التي تَضُمُّ في أعماقها وميضاً مُنْقَلَباً وَكَسَولاً كما لو أَنَّ هَؤُلاءِ قَدِيماً تَخَتَّرَ داخلها ؟ ما الذي يمكن أن يجذبنا في مثل هذا الحجر الذي لا يمتلك ألوانَ الياقوت أو الزمرد ولا لمعان الماس ؟ لا أدري، لكنني أشعر بعمق أن هذا الحجر حجرٌ صيني بنوع خاص، عندما أرى سَطْحَهُ المُعَكَّرَ، كما لو أن كَثَافَتَهُ المُوجِلَّةَ تتكون من الطَّمِي الذي خَلَفَهُ ببطء ماضي الحضارة الصِّينية البعيد. ولا بد أن اعترف أنني لا أستغرب إطلاقاً المحبة التي يكنّها الصينيون لهذه الألوان والمواد.

أما المَرْوُ الشَّاف،⁽³⁾ فقد استوردنا منه كميات كبيرة من الشيلي في الفترة الأخيرة، وعندما نقارن بين كريستال الشيلي وكريستال اليابان، نكتشف أن كريستال الشيلي يتميز بصفائه وشفافيته المفرطين. إن الكريستال الذي نجده منذ قديم في مقاطعة «كا. اي» يُولَدُ في نفوسنا، بسبب شفافيته التي تُعَكِّرُهَا سحبٌ خفيفة، انطباعاً يوحى بأكثر ما يمكن من الكثافة، أما الكريستال الذي يحتوي على «قش»، هذا الكريستال الذي يَضُمُّ داخل كُتْلَتِهِ قطعاً صغيرة من مادةٍ غير شفافة، فهو يَزِيدُ في متعتنا.

والزَّجاجُ ذاته، زجاجُ «كانريو» مثلاً الذي حصل عليه الصينيون، أليس أقرب إلى اليَشْبِ أو إلى العقيق منه إلى زجاج الغرب ؟ إن الشرقيين يعرفون منذ زمن بعيد جداً أسرار صناعة الكريستال، لكن هذه الصناعة لم تتطور أبداً كما في الغرب. وإذا عَرَفَتْ صناعة الخزف، في المقابل، تطوراً هائلاً في بلدنا، فالأمر يتعلق بالتأكيد مرّة أخرى بعبقريتنا الوطنية. إننا لا نحتاط مسبقاً من كل شيء يلتصق فحسب، وإنما نُفَضِّلُ دائماً الانعكاسات العميقة والمُقَنَّنَةَ قليلاً على بريق سطحي وبارد، سواء في الأحجار الطبيعية أو في المواد الاصطناعية، ونؤثِّرُ هذا البريق شبه المُغَبَّرَ الذي يُذَكِّرُنَا حتماً بآثار الزَّمن. «آثار الزَّمن». لهذه العبارة، دون شك، وقعٌ جميل في الأذن، ولكن هذا البريق هو، في الحقيقة، البريق الذي تُحْدِثُهُ قَدَارَةُ الأيدي.

(3) المرو الشفاف : نوع من الكريستال الصلب والشفاف.

يستعمل الصينيون هاتين الكلمتين «لمعان اليد» للتعبير عن ذلك، أما اليابانيون فإنهم يقولون «البلى» لأن اتصال الأيدي بالأشياء أثناء استعمالها لفترة طويلة، واحتكاكها بها في استمرار في نفس الأماكن يُحدثان، بمرور الزمن، تَشْرِباً ذِيباً. وبتعبير آخر، فإن هذا اللمعان هو إذن قَذَارَةُ الأيدي. لهذا السبب، كان من الممكن أن نضيف إلى الحكمة التالية التي تقول إن «التَّصْفِيَّةُ شيءٌ بارد» هذه العبارة «...وقدِرَ قليلاً». ومهما كان الأمر فإنَّ عناصرَ مشكوكاً في نظافتها وفي التزامها بالقواعد الصحية، تتدخلُ بالتأكيد في الذوق الرفيع الذي تنبأ به.

وخلافاً للغربيين الذين يجتهدون في إزالة كل ما يشبه القذارة إزالة تامة، فإنَّ سكَّانَ الشَّرقِ الأقصى يحافظون عليها بعناية فائقة مثلما هي، كي يجعلوا منها عنصراً جمالياً. ربَّما تقولون لي : هذه هزيمة، نعم، أوافق على ذلك، هذا صحيح. لكن الصَّحيح أيضاً، هو أننا نحب الألوان ولمعان شيء لَوَّثَهُ الوسخُ أو سوادُ الدَّخان أو تقلباتُ الطقس، أو يبدو كذلك، وأن العيشَ في بناية أو وسط أدوات منزلية تمتلك هذه الصِّفَةَ يَهْدِي القلبَ ويريحُ الأعصاب بشكل عجيب.

ضمن هذا السياق، كنت دائماً أعتقد، أن المريض إذا كان يابانياً، فمن الواجب ألا يكون لجدران الغرف في المستشفى وللملابس الطَّيبة وللأدوات الجراحية هذا البريقُ المعدني أو هذا البياضُ الموحد، وإنما ألوان خليطة أكثر قتامة وأكثر رقة. إذا عُولِجَ المريضُ في غرفة يابانية ذات جدران رملية وهو متمدّد على حَصْرِ، فإن خَوْفَهُ يَقِلُّ بالتأكيد. إن خوفنا من الذهاب إلى عيادة طبيب الأسنان يعود، في جزء منه، إلى الإحساس بالاشمئزاز الذي يوحى لنا به ذَوِي المِخْفَارِ وهو يحفر في السِّن، لكنّه يعود أيضاً إلى الرَّعب الذي نشعر به أمام الأدوات الرَّجَاجِيَّة والمعدنية البرَّاقة. في فترة كنت أعاني فيها من انهيار عَصَبِي قوي، كان مجردُ الاستماع إلى حديثٍ عن طبيب أسنانٍ عائِدٍ من أمريكا وفخورٍ جداً بأجهزته الحديثة يُثِيرُ فيَّ الرَّعبَ. بينما كنت أذهب بسرور إلى طبيب أسنانٍ فتح عيادةً شبه قديمة، في بيتٍ ياباني قديم، مثلما نرى ذلك إلى حدِّ الآن في المدن الصَّغيرة.

إن تَحَوَّلَ الأدوات الجراحية إلى أدوات مُغَيَّرَةٍ وكامدةٍ بمرور الزمن أمرٌ مزعج. لكن لو نشأ الطب الحديث في اليابان لَتَخَيَّلَ اليابانيون على الأرجح تجهيزاتٍ وأدواتٍ أكثر انسجاماً مع البيت الياباني. هذا مثال آخر إذن على النتائج السيئة التي تُنْجُمُ عن استعمال أشياء مستعارة.



يوجد في مدينة كُيُوتُو مطعم مشهور يُسَمَّى الـ«وَارَانْجِي». يـا، لم تكن الحجرات الخاصة في هذا المحل، حتى الفترة الأخيرة مُضَاءةً بالكهرباء، وإنما بشمعاناتٍ قديمة صَنَعَتْ شهرةَ المطعم. في ربيع هذا العام، عُدْتُ إليه، بعد غيابٍ طويل، واكتشفت أن المصابيح الكهربائية التي تَتَّخِذُ شكلَ الفوانيس اليدوية قد ظهرت في هذا المكان أيضاً. سألتُ أحدهم : منذ متى بدأ استعمال هذه المصابيح الكهربائية ؟ أجنبي، منذ السَّنة الماضية، فالكثير من الزبائن يعتبرون ضوءَ الشموع خافتاً جداً، لذلك كان لابد من الامتثال لآرائهم، لكننا نَقْدِمُ للأشخاص الذين يحبون الأشياء القديمة شمعاناتٍ.

لقد أُتِيَتْ تحديداً إلى هذا المكان كي أُمْنَحَ نفسي هذه المتعة، وقد أَتَوْنِي طبعاً بشمعدان. عندئذ أحسستُ للمرة الأولى أن الضوء الخافت هو الذي يُبْرِزُ حقاً جمالَ الأشياء اليابانية المَطْلِيَّةِ بالَّلُك.⁽⁴⁾ الحجراتُ الخاصة في الـ«وَارَانْجِي». يـا هي صالوناتُ شاي صغيرة وحميمية ذاتُ مساحة تقدر بأربع حصر ونصف. ولأعمدها الـ«توكُونو مَما»* وسقفها انعكاساتٌ مائلةٌ إلى السَّواد، لذلك يَسْوَدُ هذه الحجراتُ إحساساً بالغموض حتى إذا كانت مضاءة بمصباح كهربائي في شكل فانوس يدوي، لكنني استطعتُ حين عَوْض المصباح بشمعدان أكثر غموضاً، أن أُمْنِعَ النَظْرَ في

(4) اللَّك : طلاء أسود أو أحمر يصنع في الصين خصوصاً من صمغ يستخرج من بعض النباتات.

(*) توكونوما : تحويف يكون عادة في حدار الحجرة الأساسية الذي يشكل زاوية مع الحديقة. وهو يقوم بدور أساسي في زخرفة البيت التقليدي الياباني. ففي هذا التحويف تعلق اللوحات التي تختار تبعاً لتغيرات الفصول، وتوضع التحف البرونزية والخزفية أو الأزهار. ويقاس ذوق صاحب البيت بالانسجام الذي يخلقه بين هذه الأشياء الثلاثة.

الصِّينِيَّاتِ والطَّاسَاتِ على ضوء الشَّعْلَةِ المتأرجح، واكتشفتُ في الانعكاسات العميقة والكثيفة للأشياء المطلية باللُّكِ التي تُشْبِهُ انعكاساتِ الغدير، سحراً جديداً ومغفياً تماماً. وأذركُ أن عثُور أجدادنا على هذا الطَّلَاءِ، وأنبهارهم بالألوانِ وبريقِ الأدواتِ المنزلية التي طُلِيتُ به، لم يَكُونَا أبداً من قبيل الصدفة.

إن صديقي سَابَارْوَال يُؤَكِّدُ لي أن الناس في الهند، يرفضون إلى حدِّ الآن أن يستعملوا، على منضدة الطعام، أدواتٍ خزفية، ويُفَضِّلُون عليها الأدواتِ المطلية باللُّكِ. وخارج فن الشاي وبعض المناسبات الاحتفالية، نستعمل نحن، بالعكس، الخَزَفَ باستثناء الصِّينِيَّاتِ وطاساتِ الحساء، إذ أننا نعتبر الأشياءِ المطلية باللُّكِ ريفيةً وغير أنيقة. لكن أليسَ الخَطَأُ بكلِّ بساطة خَطَأُ الضوء الذي ينبعث من وسائل الإضاءة الجديدة ؟ في الواقع، يمكن أن نقول إن الظَّلَامَ شرط أساسي للإعجاب بجمال شيء مطلي باللُّكِ.

ثم التَّوَصَّلُ في عصرنا الحالي إلى صناعةِ أشياء بيضاء مطلية باللُّكِ، لكن سطحَ الأشياءِ المطلية باللُّكِ، كان دائماً أسود وأسمراً أو أحمر، وهذه الألوان تُشكِّلُ طبقة تتكون من عدة «طبقاتٍ مظلمة» تذكِّرُنَا بتَجْسِيدِ معينٍ للظلمات التي تُحِيطُ بنا. ربَّما بدَّتْ لنا الأشياءُ التي طُلِيتْ باللُّكِ، ورِيِمَتْ عليها رُسُومٌ صارخةٌ وفارقة الألوانِ وحتى تافهةٌ بمسحوقِ الذهب، مثل صندوقٍ صغيرٍ وطاولَةٍ منخفضةٍ وخزانةٍ مكشوفة. لكن لِنَقَمْ بهذه التجربة : نُغْرِقُ الفَضَاءَ الذي يحيط بهذه الأشياء في ظلامٍ أسود، ثم نَعُوْضُ ضَوْءَ الشمسِ أو الكهرباء بنورٍ قنديلٍ زيتي واحد أو شمعة، عندئذ نرى أن هذه الأشياء تكتسب عمقاً وبساطة وكثافة.

عندما كان الحِرَفِيُّونَ القدامى يَطْلُون هذه الأشياء باللُّكِ، وعندما كانوا يرسمون عليها رسوماً بمسحوقِ الذهب، كانوا يتخيلون حتماً صورةَ غُرْفَةٍ مُعْتَمَةٍ، ويتطلعون دون شكٍ إلى الأثر الذي تُخْذِئُهُ هذه الأشياء وسط ضوء خافت. وإذا كانوا يستعملون الرُّسُومَ المذهبة بكثرة فَلَأَنَّهُمْ كانوا، حَسَبَ تصورنا، يأخذون بعين الاعتبار الطريقة التي تَبْرُزُ بها هذه الرسوم وسط الظلام المحيط بها وتعكسُ ضوءَ المصابيح، ذلك أن الشيء المطليَّ باللُّكِ والمَزَيَّنَ بمسحوقِ الذهب لا يُشَاهَدُ دفعة

واحدة في مكانٍ مُضَاءٍ، وإِنَّمَا يُخَدَسُ في مكانٍ مُعْتَمٍ داخل ضوءٍ مُوزَّعٍ يَكْشِفُ،
 بين لحظةٍ وأخرى، عن هذه الجزئية أو تلك، بحيث يُثِيرُ فينا هذا الشيء، الذي
 يَظَلُّ الجزءُ الأكبرُ من زِينَتِهِ محجوباً في الظلِّ، أصداءً لا نستطيع أن نُعَبِّرَ عنها.
 وإضافة إلى ذلك، حين يكون الشيء المطلي باللك في مكانٍ مظلمٍ، فإنَّ
 بريقَ سَطْحِهِ اللامعِ يَعْكِسُ حركةَ شعلهِ الشمعةِ، كاشفاً بهذه الطريقة عن أدنى تيارٍ
 هوائيٍ يعبر من حينٍ لآخر أكثرَ الغرفِ هدوءاً، ويَحُثُّ الإنسانَ باحتشامٍ على
 التَخِيلِ. وإذا لم تكن الأشياءُ المطلية باللكِ في الفضاءِ المعتمِ، يَفْقَدُ دون شك هذا
 العالمُ الحلمِي بنوره الغامضِ الذي ينبعث من الشموعِ أو المصابيحِ الزَّيْتِيَّةِ، وهذا
 الخفقانُ لِنَبْضِ اللَّيْلِ الْمُتَمَثِّلِ في وَمِيزِ الشَّعْلَةِ جُزْءاً كبيراً من سِحْرِهِمَا. وتاماماً
 مِثْلَ خيوطٍ من ماءٍ رقيقةٍ تسيل على الحُصْرِ كي تتجمَّعَ في طبقاتٍ مائيةٍ راکدةٍ،
 فإنَّ أشعةَ الضوءِ يُلْتَقِطُ بَعْضُهَا هنا والبعض الآخر هناك، ثم تَنْتَشِرُ رقيقةً وغامضةً
 وملتمعةً لِنَتَسَجَّ على شبكةِ اللَّيْلِ شيئاً يُشْبِهُ قماشاً دمشقياً مُتَكَوِّناً من هذه الرُّسُومِ
 الذَّهَبِيَّةِ.

الأواني الخزفية ليست بطبيعة الحال كريهة، لكنَّها تفتقر إلى ميزات الظلِّ
 والعمق التي نجدها في الأواني المطلية باللك، فهي ثقيلةٌ وباردةٌ حين نلمسها وغيرُ
 ملائمةٍ للأطعمة الساخنة لأنها تَشْرَبُ الحرارة. وإلى جانب ذلك، تُحْدِثُ ضجيجاً
 حاداً لأدنى ارتطامٍ، أما الأواني المطلية باللك، فهي خفيفةٌ وناعمةٌ الملمس، ولا
 تَصْدِمُ الأذنَ أبداً. وبالنسبة لي، ليس هناك ما هو أروع، حين أضعُ طاسةَ حساءٍ في
 جَوْفٍ يَدَيَّ، من الإحساسِ بِثِقَلِ السَّائِلِ وبالدفءِ العميقِ الذي تَشْعُرُ به رَاحَتَا يَدَيَّ.
 إنه إحساسٌ مُماثل لما نشعر به حين نلامس اللحم الطَّرِيَّ لِرَضِيعٍ.

هذه أسباب وجيهة تفسر لماذا تُقَدِّمُ إلى اليوم الحساء في طاسةٍ مطلية
 باللك. فالوعاءُ الخزفي عاجزٌ عن أن يمنحنا مُتَعاً من هذا النوع، وقبل كل شيء،
 لأنَّ السَّائِلَ الموجودَ في إناءٍ خزفيٍ يكشفُ خالماً نَرَفَعُ الغطاءَ عن نوعه ولونه. أما
 طاسةُ اللِّكِ فهي، على العكس من ذلك، تمنحنا، منذ أن نرفع عنها الغطاءَ إلى أن
 نرفعها إلى الفم لَذَّةً تَأْمُلُ سائِلٍ في أعماقها الغامضة، يختلفُ لَوْنُهُ بالكاد عن لون

الطَّاسَة، وَيُرَكِّدُ سَاكِنًا فِي جَوْفِهَا. مِنَ الْمُسْتَحِيلِ أَنْ تَعْرِفَ طَبِيعَةً مَا يُوجَدُ فِي ظِلَامِ الطَّاسَةِ، لَكِنَّ يَدَكَ تُدْرِكُ اهْتِرَازًا سَائِلًا بَطِيئًا، وَالرَّشْحُ الْخَفِيفُ الَّذِي يُغَطِّي حَوَافَّ الطَّاسَةِ يُنْبِئُكَ أَنَّ بَخَارًا يَنْبَعُثُ مِنْهَا، وَالْعِطْرُ الَّذِي يَنْشُرُهُ هَذَا الْبَخَارُ يَمْنَحُكَ انْطِبَاعًا أَوَّلِيًّا دَقِيقًا عَنْ طَعْمِ السَّائِلِ قَبْلَ حَتَّى أَنْ تَمْلَأَ بِهِ فَمَكَ. أَيْةٌ مُتَعَةً فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ ! وَكَمْ هِيَ مُخْتَلِفَةٌ عَمَّا نَشْعُرُ بِهِ أَمَامَ حِسَاءٍ يُقَدِّمُ لَنَا فِي صَحْنٍ مُسَطَّحٍ وَمَائِلٍ إِلَى الْبَيَاضِ مِنْ طِرَازٍ غَرْبِي ! نَكَادُ لَا نَبَالِغُ، حِينَ نُوَكِّدُ أَنَّهَا مُتَعَةٌ صُوفِيَّةٌ ذَاتُ نَكْهَةٍ زَانِيَّةٍ^(٥).



عِنْدَمَا أَضْغِي إِلَى الضَّجِيجِ الشَّبِيهِ بِصِرْخَةِ حَشْرَةٍ بَعِيدَةٍ، هَذَا الصَّفِيرُ الْخَفِيفُ الَّذِي يَخْتَرِقُ السَّمْعَ، وَالَّذِي تُحْدِثُهُ طَّاسَةُ الْحِسَاءِ الَّتِي أَمَامِي، وَأَتَلَذَّذُ فِي السَّرِّ، مُسَبِّقًا، بِعِطْرِ هَذَا الْحِسَاءِ، أَشْعُرُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ، أَنَّنِي مُتَجَذِّبٌ إِلَى مَجَالِ الدَّهْشَةِ. يَقُولُونَ إِنْ عَشَّاقُ الشَّيْ يَعْرِفُونَ، حِينَ يَسْتَمْعُونَ إِلَى وَشْوَشَةِ الْمَاءِ الَّذِي يَغْلِي، وَيُذَكِّرُهُمْ بِهَبُوبِ الرِّيحِ عَلَى أَشْجَارِ الصَّنُوبَرِ، دَهْشَةٌ قَدْ تَكُونُ شَبِيهَةً بِمَا أَحْسُ بِهِ.

يُقَالُ إِنْ الْمَطْبَخَ الْيَابَانِي لَيْسَ شَيْئًا يُؤْكَلُ، وَإِنَّمَا هُوَ شَيْءٌ يُشَاهَدُ. فِي حَالَةِ كَهْذِهِ، أَشْعُرُ بِرَغْبَةٍ فِي أَنْ أَقُولَ : «وَإِنَّمَا هُوَ شَيْءٌ يُشَاهَدُ، وَالْأَفْضَلُ مِنْ ذَلِكَ، يُتَأَمَّلُ !». فَعَلًا، هَذِهِ هِيَ نَتِيجَةُ الْإِنْسِجَامِ السَّرِّيِّ بَيْنَ ضَوْءِ الشَّمْعِ الَّتِي تُومِضُ فِي الظَّلَامِ وَانْعِكَاسِ الْأَشْيَاءِ الْمَطْلِيَةِ بِاللُّكْ. حَدِيثًا، مَجَّدَ الْمَعْلَمُ سُوْزِيْكِ فِي رَوَايَتِهِ كُورَا - مَّاكُورَا* الْوَانِ حُلُوى الدِّ «يُوكَانْ»*. أَلَا تَذُقُنَا هَذِهِ الْأَلْوَانُ، بِمَعْنَى مَا، إِلَى التَّامِّلِ ؟ أَنْ سَطَحَ هَذِهِ الْحُلُوى الْعَكِزَ وَنِصْفَ الشَّفَافِ مِثْلَ يَشْبٍ، وَمَا تَقْدَمُهُ لَنَا مِنْ انْطِبَاعٍ، يُوْحِي بِأَنَّهَا تَمْتَصُّ عَمِيقًا ضَوْءَ الشَّمْسِ وَتَحْتَوِي عَلَى ضَوْءٍ غَامِضٍ مِثْلِ

(٥) زَانِيَّةٌ : نَسَبَةٌ إِلَى «زَنْ» وَهِيَ نَحْلَةٌ بُوْدِيَّةٌ نَشَأَتْ فِي الصِّينِ ثُمَّ انْتَشَرَتْ فِي الْيَابَانِ مِنْذُ نَهَايَةِ الْقَرْنِ الثَّانِي عَشَرَ.

* كُورَا - مَّاكُورَا : رَوَايَةٌ لِسُوْزِيْكِ، نَشَرَتْ سَنَةَ 1906.

* يُوْكَانْ : حُلُوبَاتٌ تَعْدُ مِنْ عَجِينِ الْفَاصُولِيَّاتِ وَالسُّكَّرِ وَعَصِيرِ الطُّحْلُبِ، وَتَعَطَّرُ بِالشَّمَارِ.

حُلْم، وهذا التَنَاعُفُ العميق بين الألوان الخليطة، وهذا التعقيد، كُلُّ ذلك لا نجدُه في أيَّةِ حَلْوَى غربيةٍ. ومن السَّذاجة والسَّطحية مُقَارَنَتُهَا بأيِّ صِنْفٍ من «الكُريَمَة».

ضَعُوا الآن على صحيفة حلوياتٍ مطليةٍ باللَّكِ قِطْعَةً من حَلْوَى الدِّ «يُوكَاَن» ذاتِ الألوان المتناغمة، أَغْرِقُوهَا في ظلامٍ نَمِيزُ داخله بالكادِ الألوان، عندئذٍ تصبح هذه الحلوى أكثر إثارة للتأمل. وأخيراً، عندما نُدْخِلُ هذه المادَّة النضرة والناعمة إلى الفم، نشعر كما لو أن قطعةً من ظلامِ الغرفة مُتَجَمِّدَةً في كُتْلَةٍ حُلْوَةٍ المَذَاقِ تَدُوبُ على طَرَفِ لِسَانِنَا، ونجد في حلوى الدِّ «يُوكَاَن»، التي هي في النِّهَايَةِ حلوى عادية، عُمُقاً يرفع من قيمة طعمها. كل بلدان العالم بَحَثَتْ، بالتَّأَكِيدِ، عن انسجامِ الألوان بين أصنافِ الطَّعامِ وأواني الطَّبْخِ وحتى الجدران. وعلى أي حال، فإن الطَّعام الياباني يَفْقِدُ جزءاً هاماً من جاذبيته عندما يُقَدَّمُ في مكانٍ كثير الإضاءة، وفي أوانٍ يغلب عليها اللَّوْنُ الأبيضُ. عندما ننظر مثلاً إلى لَوْنِ حِسَاءِ الدِّ «مِيزُو»* الأحمر الذي نتناوله كل صباح، ندرك بسهولة أنه قد ابْتَكَرَ في البيوت المظلمة القديمة. ذات يومٍ قَدَّمْ لي في حفلة شاي دُعِيَتْ إليها، حِسَاءُ الدِّ «مِيزُو». نظرتُ إلى هذا الحِسَاءِ المُوحَلِّ ذِي اللَّوْنِ الصَّلْصَالِي، الذي كنت دائماً أَتَنَاوَلُهُ دون أن أُعِيرَهُ أيَّ انتباهٍ، في ضوء الشموع المنتشر الذي كان مستقرّاً في جوف الطَّاسَةِ المطلية باللَّكِ الأسود، وفجأةً اكتشفتُ فيه عمقاً حقيقياً ولوناً يثيران الشَّهِيَةَ أكثر من أي شيء آخر.

وكذلك فإن صَلَصَةً «شُويو»* اللَّزْجَةَ واللَّامِعَةَ تزداد قيمة لدى مشاهديها في الظِّلِّ، وتنسجم تماماً مع الظَّلام، خصوصاً إذا استعملنا، مثلما يفعل سكان منطقة كِيُوتُو، هذا النوع الثَّخِينِ الذي يسمونه «تَامَارِي» لِتَبْيِيلِ السَّمَكِ النَّيِّئِ والخضروات المخلَّلة أو المسلوقة. أما حِسَاءُ المِيزُو الأبيض والدِّ «تُوفو»* والدِّ «كامَابُوكُو»* وطحين البطاطا والسَّمَكِ ذُو اللحم الأبيض، وباختصار كل المأكولات البيضاء، فإن قيمتها

* ميزو : عجينة يتكوّن من صوْجة متخمرة. يستعمل لإعداد حساء يعدّ أساسياً في فطور الصباح.

* شويو : صلصة سمراء تعدّ من الصوْجة المتخمرة، وهي أساسية في المطبخ الياباني.

* توفو : عجينة مائل إلى البياض يستخرج من الصوْجة ويستعمل في عدّة أصناف من الطعام.

* كاما بوكو : عجينة كثيفة يعدّ من لحم بعض الأسماك البيضاء المطبوخ بالبخار. يستعمل في عدّة أصناف من الطَّعام.

لا تبرز حين نضيء ما يحيط بها. والرُّز هو أولُ طَعَامٍ ينطبق عليه ذلك، فمجرّد رؤيته، عندما يُقدَّم في علبة مطلية باللكِ الأسود الملتمع وفي ركنٍ مظلمٍ، تُشبعُ حِسّاً الجمالي وفي الوقت ذاته تُثير شهيتنا. ليس هناك ياباني واحد يُشاهدُ هذا الرّز النّظيف والمطبوخَ جيداً والمُكوّمَ في علبة سوداء، هذا الرّز الذي يُرسل بخاراً ساخناً حالما نرفع عنه الغطاء، والذي تلتمع كل واحدة من حباته مثل لؤلؤة، فلا يشعر بسخائه الذي لا يعوضه أي شيء. ندرك هنا أن مطبخنا ينسجم مع الظلّ، وأنه توجد بينه وبين الظلام روابط متينة.



أجهل تماماً كلّ ما يتعلّق بالعمارة، لكنني أسمح لنفسي بأن أقول إن الجمال في الكاتدرائيات القوطية في الغرب يكمن في ارتفاع السّقوف وفي جرأة السّهام التي تَعُوضُ في السّماء. وعلى العكس من ذلك، فإنّ البنايات في المؤسسات الدينية في بلدنا يَسَحِّقُهَا القرميدُ الضّخمُ، وبُنِيَّتُهَا تختفي كلّها في الظلّ العميق والشّامِل الذي تُلقِي به الأفاريز. إن ما يصدّم المشاهد قبل كلّ شيء، حين ينظر إلى هذه البنايات من الخارج، هو سَقْفُهَا الضّخمُ سواء كان مغطّى بالقرميد أو بالقصب، والظلّ الكثيف الذي يَسُودُ تحت الإفريز، وهذا لا ينطبق على المعابد فقط وإنّما على القصور وعلى بيوت عامّة الناس أيضاً. أحياناً يكون هذا الظلّ كثيفاً جداً حتى أنّنا نميز بالكاد في وضوح النهار المدخلَ والأبوابَ والحواجزَ والأعمدةَ وسط الظلام الدّامس الذي يمتدّ إلى ما بعد الإفريز. عندما تقارن بين الجزء السّفليّ تحت الإفريز وبين السقف الذي يعلو هذا الإفريز، في أغلب البنايات القديمة، يبدو لنا بصرياً على الأقلّ أن الجزء الأثقل والأعلى والأوسع هو السّقْفُ، وهذا ينطبق على البنايات الضّخمة مثل دير «شيوان - أن»* أو ديزي «هونغان - جي»* تماماً مثلما ينطبق على بيت فلاّح في عمقٍ ريفٍ بعيدٍ.

* شيوان - أن : دير يقع شرق كيوطو. يحتوي على أكبر باب في اليابان.

* هونغان - جي : اسم لديرين كبيرين في كيوطو. هونغان جي الشرقي وهونغان جي الغربي.

وهكذا عندما نباشر ببناء بيوتنا نَبْشُطْ قبل كل شيء هذا السَّقْفَ مثل شمسية تَحْدُدُ على الأرض دائرة لا تدرکہا الشَّمْسُ، ثم نقيم البيت في الظل. طبعاً، البيت الغربي أيضاً لا يستطيع أن يستغني عن السَّقْف، لكن هدفه الأساسي لا يتمثل في صدّ ضوء الشمس بقدر ما يتمثل في حماية البيت من تقلبات الطقس. فالغربيون يَبْنُونُ إذن هذا السَّقْفَ بطريقة تَشْتَرِ أَقْلُ ما يمكن من الظل. إن نظرة بسيطة واحدة على مظهره الخارجي تُمْكِنُنَا من أن نكتشف أنهم حاولوا الحصول على أكثر ما يمكن من الضوء في الداخل. وإذا كان السَّقْفُ الياباني عبارة عن شمسية فإن السَّقْفَ الغربي ليس أكثر من قبة، وأطرافه محدودة جداً كأطراف الخوذة بحيث أن أشعة الشمس المباشرة تستطيع أن تَنْصَبَّ على الجدران إلى مستوى حافة السَّقْف.

وإذا كان إفريز السَّقْف في البيت الياباني يمتد إلى هذا الحد، فهذا يعود دون شك إلى المناخ ومواد البناء وإلى عوامل أخرى مختلفة. في غياب الآجر والزجاج والأسمنت مثلاً، من الضروري مدّ السَّقْفِ إلى الأمام لحماية الجدران من زَخَاتِ المطر الجانبية. بهذه الطريقة تَوْصَلُ الياباني، الذي كان هو أيضاً يُفْضَلُ بالتأكيد غرفة مضاءة على غرفة معتمة، إلى أن يجعل من الضَّرورة ميزة. لكن ما نسميه الجمال ليس عادة سوى سَمُوْ بأشياء الحياة الواقعية، وهكذا اكتشف ذات يوم أجدادنا، الذين كانوا مُرْغَمِينَ على الإقامة برضى أو بإكراه في غرف مظلمة، الجمال في الظل، وتَوَصَّلُوا بسرعة إلى استخدام الظل من أجل الحصول على تأثيرات جمالية.

وفعلًا، فإن جمال غرفة في بيت ياباني ناتجاً عن لعبٍ بدرجة كثافة الظل فقط، يستغني عن المُلَحَّقات الديكورية. عندما يرى الإنسان الغربي ذلك يُفَاجَأُ بهذا العراء، ويعتقد أنه لا يشاهد سوى جدران رمادية خالية من أي زخرف. هذا التفسير شرعي من وجهة نظره، لكنه يدلّ على أنه لم يخترق أبداً لُغزَ الظل.

أما نحن، فإننا لم نَرْضَ بذلك، فقد بسطنا إفريزاً واسعاً وهيئنا شرفة خارج هذه الغرف التي لم تكن أشعة الشَّمْسِ تنفذ إليها إلا بصعوبة كبيرة، لكي نزيّد في

إِبْعَادِ ضَوْءِ الشَّمْسِ. وفي داخل الغرفة أخيراً، فإنَّ حِوَاجزَ «السُّوجِي» لا تسمح بالدخول إلا لانعكاسِ مُعْزِلٍ من الضَّوء الذي يأتي من الحديقة. وتحديدًا، فإنَّ هذا الضَّوء اللامباشرَ والمنتشرَ هو العاملُ الأساسي لجمال بيوتنا. إننا نطلي عن قَصْدٍ جُدرانَ الغرفة، هذه الجدران الرَّمليَّة، بألوان غير مثيرة كي تتشربَ بعمق هذا الضَّوء المنهك والمخفَّف والعاير. وإذا كنَّا نستعمل فعلاً أنواعاً من الطَّلاء اللَّامِع للخزائن والمطابخ والممرَّات، فإنَّ الجدران في غرف البيت تكاد تكون دائماً رملية، ونادراً ما تكون ساطعة. إذ أنَّها لو كانت ساطعةً لتلاشى كُلُّ السَّحر الدقيق والخفي لهذا الضَّوء الخفيف.

إننا نشعر بابتهاجٍ وسط هذا الوضوح الخفيف الذي يُحْدِثُهُ ضَوْءٌ خارجيٌّ غامضٌ ظاهرياً ومتشَبِّهٌ بسطح الجدران ذاتِ اللَّون الغسقي ويحافظ بالكاد على آخر رَمَقٍ من الحياة. هذا الوضوحُ على جدار، أو بالأحرى هذا الظلامُ الخفيفُ، يساوي بالنسبة لنا كُلَّ زَخَافِ العالم، وَرُؤْيَتُهُ لا تُعْبِئنا أبداً. طبعاً، في هذه الظروف يجب على هذه الجدران الرَّمليَّة أن تكون مَطْلِيَّةً بلونٍ مُوَحِّدٍ كي لا يَتَشَوَّشَ هذا الوضوح. وإذا كان اللَّون الأساسي يتغيَّر قليلاً من غرفة إلى أخرى، فهذا الاختلاف لا يمكن أن يكون على أَيْةِ حالٍ إلَّا طفيفاً. سوف لا يكون اختلافاً في اللَّون، وإنَّما بالأحرى اختلافاً في الكثافة يتجاوز بالكاد تَغْيِراً في مِزَاجٍ مِنْ يَشَاهِدُ هذا اللَّون. بهذه الطَّريقة، وبفضل اختلافٍ طفيفٍ جداً في لون الجدران، يَتَمَيَّزُ الظِّلُّ في كُلِّ غرفةٍ من خلال تَنَوُّعِ لَوْنِيٍّ.

يوجد أخيراً في غرف الجلوس في بيوتنا هذا التَّجْوِيفُ الذي نسميه «توكونوما»^٩، والذي نَزَّيْنُهُ بلوحةٍ أو بزهورٍ مُرْتَبَةِ، إلَّا أنَّ الوظيفة الأساسية لهذه اللوحة أو هذه الزهور ليست زخرفيةً في حدِّ ذاتها، إذ أنَّ الأمر يتعلَّق بالأحرى بإضافة بُعْدٍ على مستوى العمق إلى الظِّل. إن ما نبحث عنه قبل كل شيء في

^٩ توكونوما : تجويف يكون عادة في جدار الحجرة الأساسية الذي يشكل زاوية مع الحديقة. وهو يقوم بدور أساسي في زخرفة البيت التقليدي الياباني. ففي هذا التجويف تعلّق اللوحات التي تختار تبعاً لتغيرات الفصول، وتوضع الشحف البرونزية والخزفية أو الأزهار. ويقاس ذوق صاحب البيت بالانجم الذي يخلقه بين هذه الأشياء الثلاثة.

الاختيار ذاته للوحة التي نعلقها هناك، هو الانسجام بينها وبين جدران الـ«توكونوما» الذي نسميه «توكو - أوتسوري». ولنفس السبب نولي التعليق أهمية تُعادل أهمية القيمة الغرافيكية للـ«كاليرغرام» أو الرسم، إذ أن الـ«توكو - أوتسوري» غير المنسجم ينتزع كل أهمية من أقلّ الروائع الفنية إثارة للجدل. وفي المقابل، يمكن لِعَمَلٍ فنيّ حُرّوفي أو للوحة عادية في حدّ ذاتها، أن ينسجم تماماً مع الغرفة، حين يُعلّق في «توكونوما» الصالون، ونتيجة لذلك، تبرز قيمة هذه الغرفة والعمل الفنيّ ذاته.

قد يتساءل أحدهم : ولكن فيم يتمثل هذا الانسجام عندما يكون العمل الفنيّ ذاته بلا قيمة ؟ إنه يكمن عادةً في المظهر القديم للورق، وفي لون الجير أو في تشقّقات الإطار. عندئذ ينشأ توازنٌ بين هذا المظهر القديم وبين ظلام الـ«توكونوما» أو الغرفة ذاتها. عندما نزور معابد «كيوتو» أو «نارا» المشهورة يعرضون علينا عادةً لوحةً معلقةً في الـ«توكونوما» داخل قاعة كبيرة توجد في آخر المعبد، ويقولون عنها إنها كنز المعبد. لكن من المستحيل أن نميّز الرسم في هذا التجويف الذي يكون عموماً مظلماً في وضوح النهار. نكتفي إذن، أثناء استماعنا إلى تفسيرات الدليل، بأن نخمّن آثارَ جيّر زائلٍ وبأن نتصور أنه يوجد هناك، دون شكّ، عملٌ فنيّ عظيم. وبالرغم من ذلك، نشعر بعمق أنّ هناك انسجاماً دقيقاً بين هذه اللوحة القديمة الداوية وبين الـ«توكونوما» المعتم، وأنه ليس مُهمّاً أن يكون رَسْمُها محبوباً، وأن هذا الغموض، على العكس، يُناسب المكانَ فعلاً.

في مثل هذه الحالة، ليست اللوحة في النهاية سوى «سطح» مخصّص بكل بساطة لاستقطاب ضوءٍ ضعيفٍ وغامض، ووظيفته ماثلة تماماً لوظيفة جدار رمليّ. ولهذا السبب نعلّق أهميةً كبيرةً جداً في اختيار اللوحة على قدميها وعلى الزنجار، لأنّ اللوحة الجديدة، حتى لو كانت بالحبر المخفّف أو ذات ألوان باهتة، تُعرّضُ ظِلَّ الـ«توكونوما» لِخَطَرِ التلاشي إذا لم نهتمّ بذلك.

عندما تقارن بين غرفة في بيت ياباني وبين رسم بالحبر الصيني، فإن حواجز الـ«سوجي» تقابل الجزء الذي يكون فيه الحبر أضعف، أما الـ«توكونوما» فهو يقابل المكان الذي يكون فيه الحبر أكثر كثافة. وفي كل مرة أنظر فيها إلى الـ«توكونوما» يذهشني أن اكتشف إلى أي حد اخترق اليابانيون أسرار الظل، وبأية مهارة استطاعوا استخدام لعبة الظل والضوء. لقد فعلوا ذلك دون القيام ببحث خاص من أجل الحصول على مثل هذا الأثر الدقيق. وباختصار، هيأوا، بواسطة خشب بسيط وجدران عارية فقط، فضاء متراجعا حيث تولد الأشعة المضيئة التي نسمح لها بدخولها زوايا معتمدة بشكل غامض هنا وهناك. وبالرغم من ذلك، عندما نتأمل الظلام المخيم خلف العارضة العليا أو حول مزهرية أو تحت رف، ونحن نعرف أن هذا الظلام ليس سوى ظلال قليلة جداً، نشعر أن الهواء في هذه الأماكن يتضمن كثافة الصمت وأن سكونا لم يتغير من الأزل، يسود هذا الظلام. وفي النهاية، حين يتحدث الغربيون عن «أسوار الشرق»، فمن الممكن جداً، أنهم يعنون بذلك هذا السكون المحير قليلاً الذي يفرزه الظل حين يمتلك هذه الميزة. وأنا شخصياً، عندما كنت أجازف وألقي نظرة، أثناء طفولتي، على «توكونوما» في قاعة استقبال أو في «مكتبة» لا تملك الشمس أبداً، فإنني لا أستطيع أن أقاوم إحساساً غامضاً بالخوف ورعدة. لكن، أين هو مفتاح اللغز؟ سوف أفشي السر: حين نتأمله جيداً، نكتشف أنه ليس سوى سحر الظل. عندما نزيل هذا الظل الذي تنتج كل هذه الزوايا المخيفة، فإن الـ«توكونوما» يعود فوراً إلى حقيقته العادية التي تتمثل في أنه فضاء فارغ وغار. هنا، أثبت أجدادنا أنهم عباقرة: لقد استطاعوا أن يضيفوا ميزة جمالية أعظم من ميزة أي رسم جداري أو زخرفة على عالم الظل الذي خلقوه بعد تفكير طويل، وذلك بأن حذدوا فضاء فارغاً تماماً. ظاهرياً، يبدو الأمر مجردة حيلة، لكن الأشياء في الواقع أقل بساطة بكثير.

إننا نتصور بسهولة مثلاً أن تجويف النافذة في الجدار الذي يوجد فيه الـ«توكونوما» وأن عمق الكوى وارتفاع الأعمدة، قد تطلبت بحثاً صعباً لا تدركه العين. وبالنسبة لي، على أية حال، حين أقف داخل ضوء الـ«سوجي» الشاحب في

إحدى «المكتبات» لا أشعر بمرور الزمن. إن كلمة «مكتبة» هذه تعود، كما يدلّ عليها اسمها، إلى أن اليابانيين كانوا قديماً يجلسون في هذا المكان للمطالعة. هذا هو سبب وجود النافذة التي جُوفَتْ هناك. إلا أن الأخيرة أصبحت، فيما بعد، مُجرّدة شيء يجلبُ الضوءَ للـ«توكونوما»، وليست هي في الغالب حتى ذلك الشيء، وإنما هي جهاز مُكرّس للتقليل من الضوء الخارجي الذي يَنفُذُ عبرها إلى المستوى المطلوب، وذلك بتسريبه من خلال ورق الـ«سوجي». والحقيقة أن الضوء الذي يُنير قَمًا هذه الـ«سوجي» يتخذ لوناً غامقاً وكامداً. كما أن أشعة الشمس التي تأتي من الحديقة إلى ذلك المكان قد قَدَّتْ قوّة الإضاءة بعد تسربها تحت الإفريز وعُبرها الشرفة، كما لو أن هذه الأشعة قد أُصِيبَتْ بِفَقْرِ الدَّمِ إلى درجة أنها لم تُعدّ قادرة على الإشارة إلى بياض ورق الـ«سوجي».

غالباً ما يحدث لي أن اتوقّف أمام حاجز «سوجي»، كي أتأملَ سطحَ الورق المضاء دون أن يكون مُبهراً. إن الضوء خفيفٌ داخل القاعات الواسعة في الأديرة بسبب المسافة التي تفصلها عن الحديقة إلى درجة أن ظلّها الشاحب هو ذاته في الصيف كما في الشتاء، في الطقس الجميل كما في الطقس السيء، في الصباح أو الظهيرة أو المساء. إن الزوايا المخفية الظليلة التي تتكون في كلّ واحدة من خانات إطار الـ«سوجي» ذي الهيكل المكبوس تُشبهُ سحُباً مُعْبِرةً، وتوهمُ بِتَشْرِبِ وَرَقِيّ لم يتغيّر منذ الأزل. في تلك اللحظات، أشكُ في حقيقة هذا الضوء الرائع وتطرّف غيائي، إذ أن هذا الضوء يُخْبِثُ في أثر ضباب خفيف يُنهك قدراتي البصرية.

إن انعكاسات الورق المائلة إلى البياض التي تبدو كما لو أنها عاجزة عن تبديد ظلام الـ«توكونوما» الكثيف تُشبّ، إن صحّ التعبير، على هذا الظلام كاشفة عن عالم غامض يمتزج فيه الظلّ بالضوء. وأنت أيّها القارئ، ألم يُخَامِرْكَ في اللحظة التي تدخل فيها إحدى القاعات إحساس بأن الضوء الذي يتنوّج منتشراً في الغرفة ليس ضوءاً مألوفاً، وبأنه يمتلك ميزة نادرة وجاذبية خاصّة؟ ألم تُشعر بهذا النوع من الخوف الذي يُمَاثِلُ الخوف الذي نشعر به أمام الأبدية، كما لو أن الإقامة

في هذا الفضاء تُفْقِدُنَا مَفْهُومَ الزَّمَنِ، كما لو أَنَّ الأعْوَامَ تَمُتِي دُونَ أَنْ نَنْتَبِهَ إِلَى ذَلِكَ ؟ أَلَمْ تَعْتَقِدْ أَنَّ الْإِنْسَانَ يُصْبِحُ فَجْأَةً، فِي اللَّحْظَةِ الَّتِي يُغَادِرُ فِيهَا هَذَا الْفَضَاءَ عَجْزاً أَشْيَبَ ؟



الآن اذهبوا إلى أبعادٍ غُرفَةٍ في عَمَقِ إِحْدَى هَذِهِ الْبُنَايَاتِ الْوَاسِعَةِ. إِنَّ الْحَوَاجِزَ الْمُتَحَرِّكَةَ وَالسَّائِرَ الْمَذْهَبَةَ الَّتِي أَقْبَمَتْ وَسْطَ ظِلَامٍ لَا يَخْتَرِقُهُ أَبَداً أَيُّ ضَوْءٍ خَارِجِي، تَقْبِضُ عَلَى أَقْصَى نَقْطَةٍ مِنْ ضَوْءِ الْحَدِيقَةِ الْبَعِيدَةِ الَّتِي يُفْصِلُهَا عَدَدٌ مَرْتَفَعٌ مِنَ الْقَاعَاتِ عَنْ ذَلِكَ الْمَكَانِ : أَلَمْ تَلْمَحُوا انْعِكَاسَاتِهَا الْإِلَاقِيَّةَ مِثْلَ حُلْمٍ ؟ هَذِهِ الْانْعِكَاسَاتُ الشَّبِيهَةُ بِخَطِّ الْأَفَقِ فِي الْفَسَقِ تَنْشُرُ وَسْطَ الظَّلَامِ الَّذِي يَحِيطُ بِهَا ضَوْءٌ بَاهِتاً ذَهَبِيّاً، وَأَشْكُ فِي أَنْ يَكُونَ لِلذَّهَبِ فِي أَيِّ مَكَانٍ آخَرَ جَمَالَ أَغْمَقُ مِنْ هَذَا الْجَمَالِ.

وقد حدث لي أثناء مروري أمامه أن التفتُّ إلى الورا عدة مرّات، كَيْ أَرَى هَذِهِ الْانْعِكَاسَاتِ مَرَّةً أُخْرَى. وَلَكِنْ بِقَدْرِ مَا تَرَكْتُ الرُّؤْيَا الْعُمُودِيَّةَ مَكَانَهَا لِلرُّؤْيَا الْجَانِبِيَّةِ، بِقَدْرِ مَا يَشْرَعُ سَطْحُ الْوَرَقِ الْمَذْهَبِ فِي بَثِّ إِشْعَاعٍ نَاعِمٍ وَسِرِّي. لَيْسَ هَذَا الْإِشْعَاعُ لِمَعَانَا سَرِيعاً وَإِنَّمَا هُوَ بِالْأُخْرَى ضَوْءٌ مُتَوَاتِرٌ وَقَوِيٌّ مِثْلَ ضَوْءِ عَمَلَاكِ يَتَغَيَّرُ لَوْنٌ وَجْهِهِ.

أحياناً يَتَأَلَّقُ اغْبِرَارُ الذَّهَبِ، الَّذِي لَمْ يَكُنْ يُرْسِلُ حَتَّى ذَلِكَ الْوَقْتِ إِلَّا انْعِكَاساً خَفِيفاً كَأَنَّهُ نَاعِمٌ، بِتَوَهُّجٍ مُبَاغِتٍ تَمَاماً فِي اللَّحْظَةِ الَّتِي نَمُرُّ فِيهَا بِجَانِبِهِ، وَنَتَسَاءَلُ بِدَهْشَةٍ كَيْفَ امْتَكَّنَ لِضَوْءٍ كَثِيفٍ إِلَى هَذَا الْحَدِّ أَنْ يَتَجَمَّعَ فِي مَكَانٍ مُغْتَمِرٍ جِداً كَذَلِكَ الْمَكَانِ.

هناك اكتشفتُ لِلْمَرَّةِ الْأُولَى الْأَسْبَابَ الَّتِي جَعَلَتْ الْقِدَامِي يَطْلُونُ تَمَائِيلَ بَوذاً بِالذَّهَبِ وَلِمَاذَا يُلَبَّسُونَ بِالذَّهَبِ جِدْرَانِ الْغُرْفِ الَّتِي كَانَ يَقِيمُ فِيهَا الْوُجْهَاءُ. إِنَّ الْمَعَاصِرِينَ لَنَا الَّذِينَ يَعِيشُونَ فِي بِيوتِ مِضَاءٍ يَجْهَلُونَ جَمَالَ الذَّهَبِ. وَإِذَا كَانَ أَجْدَادُنَا الَّذِينَ يَسْكُنُونَ بِيوتاً مَظْلَمَةً يَشْعُرُونَ بِانْجِذَابٍ نَحْوِ هَذَا اللَّوْنِ الرَّاهِي، فَإِنَّهُمْ يَعْرِفُونَ أَيْضاً مَزَايَا الْعَمَلِيَّةِ. فَالذَّهَبُ يَقُومُ، دُونَ أَدْنَى شَكٍّ، فِي هَذِهِ الْبِيوتِ

قليلة الضوء يدور العاكس. وتعبير آخر، فإن استعمال الذهب في شكل صفائح رقيقة أو مسحوق، لم يكن ترفاً دون جدوى، وإننا كان يُسهم، بواسطة الاستخدام المحكم لخصائصه العاكسة، في الحصول على ضوء أكثر. عندما نُقرُّ بذلك، نفهم الخطوة الهائلة التي كان ينعم بها الذهب : ففي الوقت الذي يكمد فيه بريق الفضة والمعادن الأخرى بسرعة كبيرة، يضيء الذهب، خلافاً لذلك، الظلام الداخلي دون أن يفقد لمعانه لفترة طويلة.

قلتُ أعلاه إن الأشياء المطلية باللك وبمسحوق الذهب قد صُنعت من أجل أن تُشاهد في مكان مُظلم. وهذا ليس صحيحاً بالنسبة للأشياء المطلية باللك فقط. وإذا كانوا يستعملون بوفرة خيوطاً من الذهب والفضة في الأقنعة القديمة، فمن المؤكد أنهم كانوا يفعلون ذلك لنفس السبب، أليس هذا البطرشيل⁽⁶⁾ من قماش البروكار⁽⁷⁾ الذي كان يضعه الرهبان حول الرقبة أحسن مثال على ذلك ؟ إن المباني الدينية في المدن، في عصرنا الحالي، هي في أغلبها مبانٍ مضاءة ونظيفة تجلب جموع المؤمنين. في هذه الأماكن، تبدو هذه البطرشيلات بارزة دون فائدة، وهي لا توحى إلا نادراً بالاحترام، حتى ولو كانت حول رقبة أكثر الأساقفة وقاراً. لكن عندما يلبس هؤلاء الرهبان هذه البطرشيلات، ويجلسون في صف واحد أثناء قداس ديني قديم يُقام في دير تاريخي، فإننا نَعْجَب حتماً بالانسجام بين البشرية المجعدة للرهبان الشيوخ، وتلاؤ المصابيح أمام تماثيل بوذا، ونسيج أقنعة البروكار هذه، ونُذركُ المدى الذي تَبْلُغه تلك الاحتفالية، إذ أن الجزء الأكبر من رسوم القماش المتألقة يخفي في الظل تماماً كما في حالة الأشياء المطلية باللك والمذهبة، لأنَّ خيوط الذهب والفضة لا تُرسلُ بين حين وآخر إلا بريقاً خاطفاً.

أعتقد، للسبب ذاته، ولكن ربّما أكون الوحيد الذي يشعر بذلك، أنه ليس هناك شيء يشكل تناقضاً جليلاً مع لون بشرة اليابانيين مثل ملابس الـ«نو».*

(6) البطرشيل : قطعة قماش يزين بها الكاهن صدره أثناء القداس.

(7) بروكار : قماش موشى بالحرير والذهب أو الفضة.

(*) نو : أقدم الأنواع الكلاسيكية للمسرح الياباني. أسسه في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر كانزي. كان. أمي (1333 - 1384) وابنه زيامي (1364 - 1444)، وهو موجود إلى حد الآن.

وبديهي أن للكثير من هذه الملابس ألواناً ساطعة، وقد زُرِعَ فيها الذهب والفضة بكثرة. ومن جهة أخرى، فإنَّ الممثل الذي يرتديها على خشبة المسرح ليس مُتَبَرِّجاً مثل الممثل في الـ«كَابوكي»^{*}، ولكن البشرة التَّمْراء ذات الانعكاسات المائلة إلى الحمرة التي تُمَيِّزُ اليابانيين والوجه ذا اللَّونِ العاجيِّ المصغر، لا يمتلكان شيئاً من الجاذبية بشكلٍ خاص. وبالرَّغم من ذلك، كلُّما شاهدتُ مسرح الـ«نو» شعرتُ بالإعجاب. طبعاً، الفساتينُ الخارجية ذاتُ الرسومِ المحاكاة أو المطرزة بالذهب والفضة لائقةٌ جداً، والصَّدْرَاتُ والقمصانُ أو ملابسُ الصِّيد الخضراء الغامقة أو الحمراء حُمْرَةُ المِشْبِشِ الياباني والفساتينُ ذاتُ الأكمامِ الضيقة أو السراويلُ العريضة شديدةُ البياض ليست أقلَّ لِيَاقَةً. وإذا كان الممثلُ بالمصادفة فتى يافعاً، فإنَّ رِقَّةَ بشرته ونضارةَ خَدَّيه اللَّذين يمتلكان بريقَ الشَّبابِ تزدادان قيمةً، وَيَنْبَغِثُ منها إغراءٌ يختلفُ تماماً عن إغراءِ بشرةِ المرأة، ونذكر أن هذا هو الذي كان يثير سادةَ الماضي الهائمينَ بجمالِ غِلْمَانِهِم.

إن روعةَ الملابس في المسرحيات التاريخية أو في الفواصل الترفيهية الراقصة في الـ«كَابوكي» ليست أقلَّ من روعةِ الـ«نُو». ومن المسلَّم به أنَّ هذا المسرح يتفوّقُ إلى أقصى حد على الـ«نُو» في مجال الإغراء الجنسي. لكن كُلاً من يثابر على مشاهدة كُلاً واحدٍ منها يُدْرِكُ، فيما أعتقد، أن العكس هو الصحيح. إن شبقية الـ«كَابوكي» تبدو بالنسبة لمن لم يتعود على مشاهدة هذا المسرح أمراً لا جدال فيه، وكذلك جماله. أوافق على أن ذلك كان صحيحاً في الماضي، لكن ألوانه الفاقعة على خشبات المسرح المضاءة على الطَّريقة الغربية في عصرنا الحالي تَغْرِقُ في الابتذالِ وتُتَعَبُ المشاهدُ بسرعة.

ما ينطبق على الملابس ينطبق على التَّبَرُّج أيضاً، فمن الممكن أن نُلَمِّسَ شيئاً من الجمال في وجهِ مُصْطَنَعٍ تماماً، إلّا أننا لا نشعر أبداً بما يوحي بالأصالة التي تنبعث من الجمال غير المتصنَّع. أمّا ممثلُ الـ«نُو» فهو يصعد إلى الرِّكح

^{*} كابوكي : يعدّ مع الـ«نو» والـ«جوروري» من الأنواع الكلاسيكية للمسرح الياباني. ازدهر في القرن التاسع عشر، وهو يلاقي إقبالاً شعبياً هائلاً.

بالوجه والرّقة واليدين الطبيعية. في هذه الظروف، فإن ملامحَه لا تُغرّنا إلّا بما منَحَتْها إياها الطّبيعة، دون أن تتعرّض عيوننا لأدنى خدعة.

من المستحيل إذن في هذه الحالة، أن يُخَيّبِ الوجّه العاري لمثل الـ«نو» ظنّنا كما يستطيع أن يفعل ذلك وجهٌ مُمثّلٌ يُؤدّي في مسرح الـ«كابوكي» أدوار نساءٍ أو عشاقٍ.

وما يثيرنا، في المقابل، هو البرّوز الرّائع لجماله منذ اللّحظة التي يرتدي فيها الملابس المزخرفة التي كان يلبسها المحاربون، والتي تبدو للوهلة الأولى غير مناسبة، لمن له لونٌ بشرتنا. حديثاً، حظيتُ بمشاهدة «كُونغُو إيَواو*» وهو يُمثّلُ دورَ «يانغ كُواي - فاي*» في مسرحية «نو» بعنوان «الإمبراطور». ومنذ ذلك الوقت، لم أنسَ أبداً الجمال الهائل ليديه اللّتين لمَحَتْهما من فَتَحَتِي الكُمَيْنِ. كنتُ أنظر إلى هاتين اليدين، ثم أنقل بصري إلى يَدَيَّ الموضوعتين على ركبتي. وإذا بدت هاتان اليدان جميلتين جداً، فهذا ناتج حتماً عن الحركة الدّقيقة التي توجّههما بدءاً من المعصم إلى الأنامل، وأيضاً عن وضعها المدروس بدقّة، وعن الأصابع ذاتها. وبالرّغم من ذلك، ظلّ الشّك يخالمني : من أين يأتي هذا البريق في البشرة الذي يبدو كما لو أنه يصدّر عن ينبوعٍ ألقي داخلِي ؟ عَجَباً، إنهما يدان يابانيتان عاديتان جداً، ولاشيء، فيما يتعلّق بلون البشرة، يميزهما عن يديّ الموضوعتين على ركبتي ! قارنت مرّتين وثلاث مرّات يديّ يديّ كُونغُو على الرّكح أمامي، لكنّ مها قارنت، فإنّ هذه الأيدي متشابهة، وبالرّغم من ذلك، فإنّ هاتين اليدين ذاتيهما اللّتين تَكْتَسِبَانِ للغرابة جَمَلاً يكاد يكون مُخَيّراً على خشبة المسرح، ليستا على رُكْبَتَيَّ سوى يَدَيْنِ عاديتين.

هذه الظاهرة لا تقتصر، على أيّ حال، على كونغو. فَجَزُءُ الجسد الذي تَمَحّجُ الملابسُ بإبرازه عارياً هو في الحقيقة صغيرٌ جداً. وهو، على أقصى حد، الوجه

(*) كونغو إيَواو : (1887 - 1951) ممثل «نو». من أهمّ كبار الممثلين في جيله، وهو ممثل مدرسة كونغو في كيوطو.

(*) يانغ كواي - فاي : عشيقَةُ الإمبراطور هيان - تسونغ. اغتالها سنة 756 أفراد من الحرس الإمبراطوري. ألهمت قصتها عدة شعراء وكتب عنها مسرحيات كثيرة أشهرها «الإمبراطور».

والزينة واليد من المعصم إلى الأنامل. والممثل، الذي يقوم بدور امرأة مثل دور يانغ كواي - فاي، يلبس القناع بحيث يصبح الوجه ذاته محبوباً، إلا أن لون هذا الجزء القليل المكشوف يحدث أثراً مذهشاً. هذا الأثر كان لافتاً بشكل خاص لدى كونغو، لكن يدِّي مثل عادي، اللتين هما يدان مقبولتان وعاديتان لأي مواطن ياباني عادي، تمارنان، بهذه الطريقة، إغراء مذهلاً. وهذا الإغراء لا تتصوره أبداً طالما كان الممثل يرتدي ملابس حديثة، وأكرر أن ذلك ليس ميزة خاصة بالممثل الجميل.

مثال آخر: لا يمكن أن تتصور في الحياة اليومية أن شفتي رجل عادي تثيرانسا. لكن، على خشبة مسرح الـ«نو»، يوحي لونها الأسمر المائل إلى الحمرة، وجلدها الرطب قليلاً بطراوة لحمية أكثر مما توحى به شفتا امرأة وضعت أخضر الشفاه. ربما يعود ذلك إلى أن الممثل يتلألأ، من أجل الغناء، شفتيه بالزيت دون انقطاع، لكن لا يمكنني أن أصدق أن ذلك هو السبب الوحيد. هذا ينطبق أيضاً على الممثل الطفل الذي يتخذ خداه الكبيران الأحمران ألواناً أكثر نضارة. وقد علمتني تجربتي الشخصية أن هذا الأثر يكون أكثر وضوحاً حين يرتدي ملابس يغلب عليها اللون الأخضر. إن الحمرة الجليسة لدى طفل ذي بشرة فاتحة تبرز بشكل أفضل في هذه الحالة لدى من يمتلك بشرة غامقة. إذ أن أثر الألوان العميقة للملابس بارز جداً لدى الطفل ذي البشرة الفاتحة، لأن التناقض بين شحوب هذا الطفل وهذا اللون الأحمر حاد جداً، أما لدى طفل ذي بشرة غامقة وخدين أسمرين، فإن اللون الأخضر يبرز بشكل أقل، بحيث أن اللباس والوجه يتبادلان الإضاءة. إن اللون الأخضر البسيط واللون الأسمر الكامد اللذين هما لوان غير فاقعين يبرزان بعضهما البعض، فتظهر بشرة الإنسان الأصفر في أحسن حالتها إلى درجة أنها تلفت النظر.

ربما يوجد في مكان آخر جالاً مماثل لهذا الجمال، ناتج عن انسجام بسيط بين الألوان. وإذا التجأ مسرح الـ«نو» مثل مسرح الـ«كابوكي» إلى وسائل الإضاءة الحديثة، فمن المؤكد أن قيمة الجمالية ستتهار تحت صدمة هذا الضوء العنيف. إذن

من الضروري جداً أن تُترك الحشبة في مسرح الـ«نو» لظلالها الأصلي، والبنائية الأكثر قديماً تناسبه أكثر من غيرها. رُكِّح بأرضية تلتع ببريق طبيعي، أعمدة وخَوَاجِز ذات انعكاسات قائمة، ظلامٌ يَهْطُ من السقف وَيَسْطُ فوق رأس الممثل شيئاً شبيهاً بِجَرَسِ هَائِلٍ، هذا هو المكان المسرحي الذي يُلائم الـ«نو» أكثر من غيره. من وجهة النظر هذه، فإنّ تقديم الـ«نو» مثلما حَدَثَ مؤخراً في الـ«أسا هيكيكان» أو في «كوكاي - ذو» ليس شيئاً سيئاً في حد ذاته، لكن الـ«نو» يَفْقِدُ جزءاً هاماً من طعّمه الحقيقي.



هذا الظلام الجوهرى في الـ«نو» والجمال الذي يُؤلِّده، يُشكِّلان عالماً من الظل متفرداً لم نعد نراه في عصرنا الحالى إلا على الركح، لكنّها لم يكونا قديماً غريبين عن الحياة الواقعية. ستقولون لي : كيف ذلك ؟ وأجيبكم إنّ الظلام الذي يسود مسرح الـ«نو» ليس إلا ظلام البيوت في ذلك العهد. وإذا كانت الرّسوم وانسجومات ألوان الملابس في الـ«نو» أكثر حدة مما هي عليه في الواقع، فإنّها لا تختلف في مجملها عن رسوم وانسجومات الألوان في الملابس التي كان يرتديها النبلاء والأسياد في الماضي. عندما أصل إلى هذه الدرجة من التفكير أحاول أن اتخيل - وهذه الفكرة تغريني - هذا المظهر، الذي يبدو فخوراً إذا قارنناه بمظهرنا، لدى اليابانيين القدامى وعلى الأخص لدى المحاربين الذين كانوا يرتدون ملابس فاخرة تعود إلى عهد الحروب الأهلية أو إلى عهد «موموياما*». إن الـ«نو» يَبْرِزُ في الحقيقة، في شكله الأسمى جَمَالَ الرجال الذين هم من عرقنا.

كم كانت مهيبةً وجليلةً في ساحات القتال القديمة مثيئةً هؤلاء المحاربين القدامى بوجوههم المجدّة والسوداء، بفعل الرّيح والمطر، ووجناتهم البارزة، حين يرتدون هذه الصُّدُرَات وهذه الثياب الفاخرة وهذه الملابس الاحتفالية بألوانها المتشابهة التي ينساب منها الضوء. أعتقد أنّ كلّ الذين يَلْتَدُون بمشاهدة الـ«نو»

(*) موموياما : اسم ربوة في جنوب كيوتو بنى عليها توبوتومي هيديوثي قصره. من هنا جاءت تسمية عهد موموياما، التي تشير، خصوصاً في تاريخ الفن، إلى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر.

يبتهجون، بشكل ما، بتداعيات أفكار من هذا النوع، ويجدون لذة قديمة وغريبة تماماً عن تمثيل الممثل في الاعتقاد بأن هذا العالم المسرحي الغني بالألوان كان له في الماضي وجود حقيقي.

وخلافاً لذلك، يظل ربح الـ«كابوكي» حتى النهاية عالماً من الخيال لا تربطه أية علاقة بجمال أرضنا. طبعاً، هذا صحيح أثناء تمثيل الجمال الذكوري، لكنه أكثر صحة أثناء تمثيل الجمال الأنثوي : من المستحيل، بالنسبة لي، تصوّر أن النساء في الماضي كنّ كائنات شبيهة بما نراه اليوم على الركب. إن الممثل الذي يؤدي دور امرأة في مسرح الـ«نو» يضع طبعاً على وجهه قناعاً، ونتيجة لذلك يتتعد عن الواقع، لكن ممثلي أدوار النساء في الـ«كابوكي» لا يتركون لدى المشاهد انطباعاً يوحى بالأصالة. يعود الخطأ بالتأكيد إلى الإضاءة الساطعة للركب. في العصر الذي لم تكن فيه وسائل إضاءة حديثة، في العصر الذي كانت فيه الشموع تنشر ضوءاً زهيداً، ألم يكن هذا النوع من المسرح، وعلى الأخص دور المرأة، أكثر قرباً من الحقيقة ؟

لقد تعوّدنا على القول بأنه لم يعد هناك في مسرح الـ«كابوكي» ممثلون متخصصون في تمثيل أدوار النساء يمتلكون أنوثة حقيقية مثل الممثلين في الماضي، لكن ليس من المؤكد تماماً أن كفاءة الممثلين وجمالهم هما السبب، إذ أنه لو وضعنا ممثلي الماضي على ركب مضاء على الطريقة الحالية لأنتهكت التخوم الحادة لأجسادهم الذكورية بقصرنا بالتأكيد : أليس الظلام هو الذي يجلب هذا العيب إلى حد كبير ؟ عندما شاهدت «بايكو»* في آخر عمره، وهو يمثل دور «أو.كارو»* أحسست بذلك إحساساً حاداً. عندئذ أدركت أن ما يقتل جمال الـ«كابوكي» هو هذه الإضاءة المفرطة دون جدوى.

* بايكو : ممثل مشهور (1870 - 1934) للأدوار النسائية في الـ«كابوكي».

* أو.كارو : شخصية نسائية في مسرحية تاريخية مشهورة. وأحد أهم الأدوار في مسرحيات الـ«كابوكي».

قال لي أحد هواة المسرح المميزين من أوزاكا إنهم كانوا يستعملون، أثناء فترة معينة، في بداية عهد «مايجي»⁽⁸⁾ مصابيح نفطية لإضاءة مسرح «بونراكو»* للدُمى، وأكد لي أن هذا المسرح كان في ذلك الوقت غنياً بالأصداء أكثر مما هو عليه الآن. إنني أجد إلى حد الآن في هذه الدُمى حياة أكثر أصالة مما يوجد في الأدوار النسائية في الـ«كابوكي». تفقد الدُمى في ضوء المصابيح الغامض، قسوة ملاحظها الخاصة، وتُجْجِي انعكاساتها المتألقة ذات البياض الصّيني، وحين أتصور ما تكتسبه في هذا الضوء من مرونة وأتخيل الجمال الأسرّ للمسرح في ذلك العهد تُشْري في جسدي قشعريرة لا إرادية.



إنّ الدُمى الأنثوية في مسرح الـ«كابوكي» هي، كما نعلم، عبارة عن رأس وأيدٍ. يُعْطَى الفستانُ بذيله الطويل، كما هو مفترض، الجذعُ والساقين، لذلك يكفي أن يُدْخَلَ فيه المنشطون أيديهم كي يُوهِمُوا المُشَاهِدَ بالحركة. وفيما يختصّ، أرى أن هذه الطريقة تقترب كثيراً من الحقيقة، إذ أن النساء في الماضي لا يمتلكن وجوداً حقيقياً إلا فوق اليقظة وفي أطراف الأكم، أما الباقي من أجسادهنّ فهو يختفي في الظلام. في ذلك العهد كانت النساء المنتهيات إلى أوساط أعلى من الطبقة المتوسطة لا يخرجن من بيوتهن إلا نادراً، وعندما يفعلن ذلك فإنهن يتكوّرن على أنفسهن في عمق هودج خشية أن يلمحهن أحد في الشارع. إذن لا نبالغ إطلاقاً حين نقول إنّ هؤلاء النساء القابعات عموماً في إحدى الغرف في بيوتهن المظلمة والمدفونات تماماً في الظلام لا يُغْلِنُ عن وجودهنّ إلا عبر وجوههنّ.

من جهة ثانية كانت ملابس الرجال أكثر تألقاً من تلك التي يرتدونها اليوم، أمّا ملابس النساء، فقد كانت أقلّ تألقاً نسبياً. وأثناء النظام العسكري القديم، كانت

(8) مايجي : لفظة تعني في اليابان عهد «الحكومة المستنيرة» الذي ابتدأ مع تسلّم الإمبراطور مايجي تنو (1852 - 1912) للسلطة. خلاله ألغى النظام الإقطاعي، ووطد اليابان علاقته مع الدول الكبرى في الغرب، وهزم الصين وروسيا.

(*) بونراكو : اسم معن ومدير مسرح. وقد أطلق على مسرح الدُمى في أوزاكا.

الفتيات والنساء في البيوت البورجوازية يرتدين ثياباً ذات ألوان كامدة بشكل لا يُصدّق. وباختصار، لم يكن اللباس سوى جزء صغير من الظّل، فهو عبارة عن مرحلة انتقالية بين الظّل والوجه.

ومن بين الأشياء التي تحتوي عليها عملية التّرج، تَسْوِيدُ الأسنان. يمكننا أن نتساءل عمّا إذا كان الهدف من ذلك هو وَضْعُ لَمْسَةٍ ظِلٍّ حَتَّى فِي الفم، بَعْدَ أَنْ امْتَلَأَ كُلُّ الْفَضَاءِ ظلاماً باستثناء الوجه. إن الجمال الأنثوي، حسب هذا المفهوم، لم يعد موجوداً في وقتنا الحالي إلّا في أمكنة خاصة جداً مثل بيت «سوميّا» في حي «شيمابارا»*. ومع ذلك، فإنّه بأمكنة أن أتخيّل تقريباً نساء الماضي، حين أتذكّر جسديّ أمّي أثناء طفولتي وهي تخطط ثياباً في أعماق بيتنا في حيّ «نيهون - باشي»* على الضّوء النادر الذي يجيء من الحديقة. حتى ذلك العهد، أعني العشرينيات من عصر «مايجي» [في حدود 1890]، لا تزال البيوت البورجوازية في طوكيو تُبنى بطريقة تجعلها مظلمة جداً، وكانت أسنانُ أمّي وعمّاتي وقربياتي، وفي النهاية أغلبية نساء ذلك الجيل مُسَوّدة. لم أحتفظ بذكرى عن الفساتين التي كنّ يرتدينها كل يوم، لكنهن يرتدين غالباً حين يستعدن للخروج ملابسٍ يَسُوّدها اللونُ الرمادي ومزينة برسوم صغيرة. كانت أمّي قصيرة جداً، فقامتها تبلغ بالكاد خمس أقدام، إلّا أنّها لم تكن الوحيدة في ذلك، إذ أن هذه القامة كانت عادية بالنسبة للنساء في ذلك الوقت. وفي النهاية، فإنّه باستطاعتنا أن نقول إن هؤلاء النساء كائناتٌ غير مجسّدة. مِنْ أُمِّي أَرَى الْوَجْهَ وَالْيَدَيْنِ وَبشكلي غامضٍ الْقَدَمَيْنِ، لكنّ ذاكرتي لم تحافظ على أيّ شيء يتعلّق بباقي جسدها.

وبالمناسبة، تمثّل في ذهني صورةٌ جذع تمثال «كانون»* المشهور الذي يوجد في دير «شوغو - جي»*: أليس هذا التمثالُ نموذجاً للجسد العاري للمرأة

* شيمابارا : حي في جنوب كيوتو. أصبح منذ منتصف القرن السابع عشر حي المومسات.

* نيهون - باشي : حي مركزي في طوكيو.

* كانون : كائن يقف غالباً في شكل امرأة.

* شوغو - جي : دير قديم للنساء. يوجد قرب مدينة نارا.

اليابانية في الماضي ؟ هذا الصدر المسطح مثل لوح خشبي يلتصق به نهذان رقيقان مثل الورق، وهذا الخضر الذي هو بالكاد أقل عرضاً من الصدر، وهذه الخاصرة، وهذا الرذف، وهذا الظهر المستقيم جداً، وهذا الجذع الدقيق الضامر تماماً إلى درجة أنه صار غير متناسب مع الوجه والأعضاء، وهذا الغياب للامتلاء الذي يُذكرنا بتصلب كُرّة من خشبٍ أكثر مما يذكّرنا بكائن من لحم، ألا يُشكّل كلُّ هذا إجمالاً بنيةً جسدي المرأة في الماضي ؟ يحدث أحياناً أن نلتقي إلى حد الآن، بين العجائز في العائلات التقليدية أو بين الـ«غايشا»⁽⁹⁾ نساء تشكّل أجسادهن بهذه الطريقة. عندما أرى ذلك أذكر حتماً العصا التي تكون جسّد الدُميّة. والحقيقة، أن الجذع ركيزة مكرّسة لاستقبال الملابس لاغير. هؤلاء النساء ذوات الجذوع التي استحالت إلى ركائز يتكوّن من تراكمٍ لعدّة ملابسٍ حريرية أو قطنية كثيفة، ولو جرّدتاهنّ من ملابسهنّ لما بقيّ منهنّ، كما الأمر بالنسبة للدُمى، سوى عصا غير متناسبة بشكلٍ مثير للسخرية. لقد كان ذلك مقبولاً في الماضي، لأنّ هؤلاء النساء اللاتي يعشنّ في الظل، ولم يكنّ سوى وجهٍ مائلٍ إلى البياض، لم يَحْتَجْنَ إطلاقاً إلى أجساد. ومن الصعب جداً على الذين يَمَجِّدون الجمال الرائع لجسد المرأة الحديثة أن يتصوروا الجمال الشَّبهيّ لهؤلاء النساء.

قد يقول البعض إنّ الجمال الخادع الذي يخلقه الظلّ ليس جمالاً أصيلاً. ومع ذلك فنحن الشرقيين نخلق الجمال مثلاً قلّت أعلاه عبّر توليد ظلالٍ في أمكنةٍ عديدةٍ الأهميّة في حد ذاتها. تقول قصيدة قديمة :

أغصان شجر
جمّعوها وأغقّدوها
هو ذا كوخ.
حلّوا عقّدتها تُصبح
سهلاً كما في السابق.

(9) غايشا : (كلمة يابانية) مغنية وراقصة يابانية.

إن تفكيرنا يَتَّبِعُ طريقةً ماثلةً : أعتقد أن الجمال ليس في حد ذاته ماهية، وإنما هو مجرد رسم ظلال، مجرد لعب على الضوء والظلام يتولد عن تجاوز ماهيات مختلفة. ومثل حَجَرِ فوسفوري يُرْسَلُ إشعاعاً حين يكون في الظلام، ويفقد كل سحره كجوهرة ثمينة حينما يُعرض في وضوح النهار، فإن الجمال يتلاشى عندما تلغى تأثيرات الظل.

وباختصار، كان أجدادنا يعتبرون المرأة كائناتاً مُلَازِماً للظلام، على غرار الأشياء المطلية باللُّك وبمسحوق الذهب أو الأشياء الصُّدفِيَّة، ويجتهدون قَدْر استطاعتهم في إغراقها تماماً في الظل. من هنا نفهم استعمال هذه الألفاظ الطويلة، وهذه الذبول الطويلة التي تحجب بظلمها الأيدي والأقدام، بحيث يكتسي الجزء الواضح الوحيد من الجسد، أي الرأس والعنق، أهميةً بالغة. صحيح أنه يمكن اعتبار جذع المرأة اليابانية غير المتناسق والمُسَطَّح بشعاً إذا قارناه بجذع المرأة في الغرب. لكننا في الواقع، ننسى ما هو غَيْرُ مرئي بالنسبة لنا. ونعتبر أن ما لا يَرى إطلاقاً غَيْرُ موجود. إن الذي يُريد أن يَرى بأي ثَمَنٍ هذا القُبْح لا ينجح إلا في تدمير كل جمال، تماماً كما لو أننا سلطنا ضوء مصباح يتكون من مئة شمعة على الـ«توكونوما» في مقصورة شاي.



لكن لماذا يتجلى هذا الميل إلى البحث عن الجمال في الظلام بمثل هذه القوة لدى الشرقيين فقط ؟ لقد كان الغرب هو أيضاً يجهل، حتى الفترة الأخيرة، الكهرباء والغاز والنقط، يُدَّ أنه لم يشعر أبداً حسب علمي برغبة في التلذذ بالظل. لقد كانت الأشباح اليابانية دائماً بلا أقدام، أما أشباح الغرب فهي تمتلك أرجلاً، إلا أن أجسادها بأكملها شبيهة بشفافية حسب ما يبدو. يتضح حتى من خلال مثل هذه الجزئيات أن خيالنا ذاته يتحرك داخل ظلام أسود مثل اللُّك، بينما يُضفي الغربيون على أشباحهم حتى صفة الشفافية التي في الزجاج. إن الألوان التي نحبها في الأشياء التي نستعملها يومياً هي عبارة عن طبقات من الظل : أما الألوان التي يُفَضِّلونها هم فهي تلك التي تَجَمُّعُ داخلها كل أشعة الشمس. نحن نَعْجَبُ بالزنجار

على الفضّة والنّحاس، أمّا هم فإنّهم يعتبرونه شيئاً سخياً وغير صِحِّي ولا يطمئنّون إلا إذا كان المعدّن يتألّق لكثرة تلميعه. وفي غُرف البيوت يتجنبون قدر استطاعتهم الزّوايا الخيفة ويبيّضون السّقف والجدران التي تحيط بهم. وحتى في تهئية الحدائق فإنّهم يعدّون مروجاً مستويةً وواسعةً في المكان الذي تُهيئ فيه أيكات ظليّة.

ماذا يُمكن أن يكون سببُ هذا الاختلافِ الجذريِّ جدّاً في الأذواق ؟ أعتقد، بعد تمعّن في الأمر، أنّه يعود إلى أنّنا، نحن الشّرقين، نسعى إلى أن نقنّع بالحدود التي تُفرض علينا، وإلى أنّنا كنّا دائماً راضين بوضعنا الحالي. نتيجة لذلك، لا نشعر بأيّ اشمئزاز إزاء ما هو مظلم، ونخضع له مثلما نخضع لأمر حتميٍّ : فإذا كان الضّوء فقيراً، فلنكنّ فقيراً ! بل إنّنا نفوص بسعادة في الظلام، ونكتشف داخله جمالاً خاصاً به.

وخِلافاً لذلك، فإنّ الغربيين، الذين يرصدون التّقدّم في استمرار، يندفعون دون انقطاع بحشاً عن وضع أحسن من وضعهم الحالي. لقد اجتهدوا، بسبب بحثهم الدائم عن ضوئ أكثر سطوعاً، في مطاردة أدنى زاوية مخفية وأخير مَلَاذٍ للظّل، منتقلين من الشّمع إلى المصباح النّفطي، ومن النّفط إلى المصباح الغازي، ومن الغاز إلى النّور الكهربيّ. قد يَكْمُن السّببُ في اختلافِ في الطّبع. وعلى الرّغم من ذلك، أوّدهُ أن أدرس الانعكاسات الممكنة للاختلاف في ألوان البشّرة. في اليابان كنّا دائماً نعتبر البشّرة البيضاء أنبلّ وأجمل من بشّرة سمراء، لكن بماذا يميّز بياضُ إنسان من العُنصر الأبيض عن بياضنا ؟ حين تقارن بين أفرادٍ على حدّة، فإنّه من الممكن أن يوجد، حسب ما يبدو، يابانيون أكثر بياضاً من الغربيين، وغربيون أكثر سُمرّة من اليابانيين، إلا أنّ بياضهم وسمرتهم يختلفان من حيث النّوعية.

والآن، اسمحوا لي أن اتحدّث عن هذه التّجربة : منذ فترة قريبة، كنت أقيم في الجزء المرتفع من «يوكوهاما»، وقد كان يحدث لي دوماً أن أشارك في حفلات كان ينظّمها أعضاء من الجالية الأجنبيّة، وأن اذهب إلى المطاعم أو نوادي الرّقص التي كانوا يرتادونها. أعتقد، لدى رؤيتهم عن قرب، أن بياضهم ليس أبيضَ

إلى حد بعيد، ولكن حين أراهم من بعيد، فإن الاختلاف بينهم وبين اليابانيين يبدو واضحاً للغاية. بعض السيدات اليابانيات يرتدين فساتين للسهرة تساوي في قيمتها فساتين السيدات الأجنبية، وقد كانت بَشَرَتُهُنَّ أحياناً أَصْفَى من بَشَرَةِ الأجنيات، ولكن عندما تختلط إحداهنَّ بمجموعة من النساء الغريبات، فإن نظرة بسيطة واحدة تسمح بتمييزها من بعيد. أَوْضَحَ ذلك : مهما كانت المرأة اليابانية بيضاء، فإنه يوجد على بياضها شيء مثل حِجَابٍ خَفِيفٍ.

ومهما طَلَّتْ هؤلاء النساء الظهر والذراعين والإبطيين بمسحوق أبيض كثيف، وباختصار، كلُّ أجزاء الجسدِ الْمُعْرَضَةِ لِلْبَصَرِ، من أجل ألاَّ يَكُنْ أَقْلٌ من الغريبات، فإنَّهُنَّ لا يَنْجَحْنَ في مَحْوِ اللَّوْنِ الْقَائِمِ الرَّاسِدِ في أعماق بَشَرَاتِهِنَّ. إِنَّا نَكشِفُهُ بِالرَّغْمِ من كلِّ شيء، مثلما نكتشف تَلَوُّناً في أعماق ماءٍ صافٍ حينما ننظر إليه من مكانٍ شديدِ الارتفاع. إِنَّهُ ظِلٌّ مائلٌ إلى السَّوَادِ مثلَ طبقةٍ من العَبَارِ، يختبئ في تَفَرُّعِ الأصابع، وعلى حدود الأنف، وحول الرقبة، وفي جوف الظهر. وخلافاً لذلك، فإنَّ عمق البشرة لدى الغربيين يظل دائماً، حتَّى ولو كان اللَّوْنُ عَكِراً، صافياً وشبه شفاف لا يحتوي أبداً، في أي جزء من الجسد، على هذا الظل ذي المظهر المشبوه. إِنَّهُمْ بِيضٌ من قمة الرأس إلى أطراف الأصابع بياضاً ناصعاً وصافياً. حين يجد أَحَدُنَا نفسه بينهم، فإنه يصبحُ مثلَ لُطْخَةٍ حَبْرٍ خَفِيفٍ جداً على ورقٍ أبيض، نشعر بها نحن أنفُسَنَا كشيءٍ غَيْرِ لَائِقٍ ولا يروق لنا كثيراً.

رَبِّمَّا يُفَسِّرُ لَنَا ذَلِكَ بَسِيكولوجيا الاشتمزاز الذي كان يشعر به الإنسان الأبيض منذ فترة قريبة تجاه المُلَوَّنِينَ : لابد أن اللَّطْخَةَ التي يُمَثِّلُهَا في اجتماعٍ معينٍ حُضُورٌ حتَّى واحدٍ أو اثْنَيْنِ من المُلَوَّنِينَ، كانت تَضَاقِقُ بطريقةٍ ما الرجال البيض الذين كانت لهم حساسيةٌ متفاقمة. لا أدري ما آلت إليه الأمور في الوقت الحالي، لكن في عهد الحرب الأهلية الأمريكية، وفي الفترة التي بلغ فيها اضطهاد السود ذُرْوَتَهُ، لم يكن حَقْدُ البِيضِ واحتقارهم يقتصران على السود، وإنَّما كانا يشملان أيضاً الْخَلَائِصِينَ المتحدِّرين من سود وبيض، والخلاسيين المتحدِّرين من خَلَائِصِينَ، والخلاسيين المتحدِّرين من بِيضٍ وَخَلَائِصِينَ، إلى غير ذلك... ولا يَكْفِ

البيض عن ذلك إلا بعد ملاحظة أدنى أثر للدم الأسود لدى الذين يُصنّفونهم ضمن أصحاب الدماء المختلطة بنسبة النصف والرّبع والثمن والسادس عشر وحتى بنسبة الثاني والثلاثين. إن عيونهم المتمرسَة تحدّد أدنى فارق لونيّ مخفيّ في أكثر البشّرات بياضاً لأناس لا يختلفون في أيّ شيء للهولة الأولى عن الإنسان الأبيض الحقيقي، لكنّ أحد أجدادهم من الجيل الثاني أو الثالث كان أسود.

إنّ وقائع مثل هذه الواقعة تُمكننا من فهم الدوافع العميقة للعلاقات التي ربّطناها، نحن المنتمين إلى العنصر الأصفر، مع الظلّ. لا أحد يضع نفسه، طواعيةً وعن قصد، في وضع لا يُناسبه. لقد كان من البديهي جدّاً إذن، أن نفضّل استعمال أشياء ذات ألوانٍ كابية، وأن نسعى إلى الفوص في وسطٍ مظلمٍ في كلّ ما يتعلّق بلباسنا وطعامنا وسكننا. طبعاً، لا شيء يجعلنا نعتقد أن أجدادنا كانوا واعين لوجود هذا الحجاب الذي كان يُكدّر بشرتهم، إذ أنّهم كانوا يجهلون حتّى وجود عنصرٍ بشريّ أكثر بياضاً منهم، لكنّي لا أستطيع ألاّ أعتقد أن ردود فعلهم التلقائية تجاه الألوان هي سبب ما نعرف من أذواقهم.



يحدّد أجدادنا في الفضاء المضيء، قبل كلّ شيء، مكاناً مُغلّقاً يجعلون منه عالماً من الظلّ، ثم يحبسون المرأة في أعماق الظلام مقتنعين بأنّه لا يمكن أن يوجد في هذا العالم كائنٌ بشريّ ذو بشرة أكثر بياضاً. وإذا سلّمنا مثلهم بأنّ بياض البشرة هو الشرط الأساسي للجمال الأنثوي المثالي، فلا بدّ أن نعترف بأنّه لم يكن باستطاعتهم أن يسلكوا سلوكاً مغايراً، وأن ما فعلوه كان مشروعاً تماماً. وخلافاً لشعر الإنسان الأبيض الذي له لون فاتح، فإنّ شعرنا أسود : فالطبيعة ذاتها تعلّمنا هنا قوانين الظلّ، وهي قوانين كان أجدادنا يراعونها دون وعي كيّ يندو الوجه الأصفر أبيض عبر لعب على التناقضات.

لقد عبّرت أغلّة عن رأيي في هذه العادة التي تتمثّل في تشويد الإنسان، لكنّ النساء في الماضي كنّ يحلقن حواجبهن أيضاً : ألم يكنّ ذلك طريقة أخرى لإبراز سطوع وجوههنّ ؟ إلا أنّ ما يلفت انتباهي أكثر من كل الباقي هو «أحمر

شفاهيهنَّ» الأزرق - الأخضر ذو الانعكاسات المتلألئة. في وقتنا الحاضر، لم تعد حتى الدغائشا» في حي «جيون»* يستعملن ذلك إلا نادراً، إلا أننا لا نستطيع، على أي حال، أن نفهم سلطة الإغراء إذا لم نتصور أثر هذا «الأحمر» على ضوء الشموع المبهمة. لقد كان أجدادنا يَسْحَقُونَ عن قصدِ شِفَاةِ زوجاتهم الحمراء تحت هذا الطلاء الأخضر المائل إلى السواد الذي يبدو كأنه مُرَصَّع بالأصداغ. إنهم ينتزعون، بهذه الطريقة، كُلَّ تَأْجِجٍ من أكثر الوجوه تألُّغاً. تخيلوا ابتسامة امرأة شابة على ضوء فانوسٍ مترنِّحٍ يُلْمَعُ، بين حينٍ وآخر، أسناناً في لون اللَّكِّ الأسودِ بين شفتين لهما لونٌ أزرقٌ وهميٌّ يُشْبِهُ لونَ اللَّهَبِ الخفيف : هل يمكن أن نتصور وجهاً أكثر بياضاً من هذا الوجه ؟ بالنسبة لي أنا، على الأقل، اعتبره أكثر بياضاً من بياض أية امرأة بيضاء، داخل هذا العالم الوهمي الذي أحمله منقوشاً في دماغي. إن بياض الإنسان الأبيض بياضٌ شَبُّهُ شَفَافٍ وبديهيٌّ ومُبْتَدَلٌ، بينما بياضُ تلك المرأة هو بياضٌ منفصل نوعاً ما عن الكائن البشري. من الممكن ألا يكون لبياض كهذا أي وجود حقيقي. من الممكن أن يكون مجرد لعب خادع وعابر بالظل والضوء. إنني أوافق على ذلك، لكن هذا البياض يكفيننا، إذ أنه ممنوع علينا أن نرجو ما هو أحسن من ذلك.

أودُّ هنا أن أبدي ملاحظة تتعلق بلون الظلمة التي تحيط عادةً ببياض من هذا النوع. منذ بضعة أعوام، لم أعد أعرف متى بالتحديد، رافقت زائراً من طوكيو إلى بيت «سومايا» في حي «شيمابازا»، وهناك لمحت مرة واحدة ظلمة لا أستطيع أن أنسى نوعيتها. حدث ذلك في قاعة واسعة كانوا يسمونها، فيما اعتقد، «قاعة الصنوبر»، وقد دمرها حريق. لقد كانت للظلمة السائدة، في تلك الغرفة الواسعة التي تضيئها بالكاد شعلة شمعة وحيدة، كثافة من طبيعة مغايرة تماماً للظلمة التي يمكن أن تسود قاعة استقبال صغيرة. في اللحظة التي دخلت فيها هذه القاعة، كانت توجد فيها خادمة في سن النضج، لها حاجبان مخلوقان، وأسنان مسودة. كانت وهي جاثية، تضع الشمعدان أمام شاشة كبيرة. خلف هذه الشاشة، التي تحدّد

(*) جيون : حي المومات في كيوتو.

فضاءً تقدّر مساحته بحوالي حصيرتين، تهبط ظلمة مرتفعة وكثيفة وذات لونٍ موحد كما لو أنّها معلقة في السقف. وفوق هذه الظلمة يقفز، كما لو على جدارٍ أسود، ضوءُ الشمعة المتردّد والعاجز عن مباشرة كثافة هذه الظلمة. هل رأيت ذات مرّة، أنت يا مَنْ يقرأ الآن ما أكتبه، «لون الظلمة على ضوء شُعلة»؟ هذه الظلمة تتكوّن من مادةٍ تختلف عن المادة التي تتكوّن منها ظلمة الليل على طريق. وإذا كان باستطاعتي أن أخاطِر بمقارنته، فإنّي أقول إنّ هذه الظلمة تبدو متكونة من كُرَيّاتٍ دقيقة جداً كتلك التي توجد في رمالٍ دقيق، وكلُّ جُزءٍ صغيرٍ منها يتألّق بكلِّ ألوانٍ قوسٍ قزح. لقد بدا لي أنّها سوف تدخل إلى عيني، فحرّكتُ جفوني بالرغم منّي.

نشهد اليوم موضة الحجرات الخاصة التي تتكوّن من مساحات أكثر تواضعاً. فهذه الحجرات تتكون من عشر أو ثماني أو حتى ست حُصْر، ولا يشعلون فيها سوى شمعة واحدة، لذلك لا نجد فيها ظلمة في مثل هذا اللون. قديماً كانت العادة، على العكس من ذلك، تستوجب سقوفاً مرتفعة وممراتٍ عريضة وقاعاتٍ واسعة تقدّر مساحتها بعشرات الحُصْر، سواء في القصور أو في المواخير، ونتيجة لذلك تَرَكَّد دائماً في هذه البنايات ظلمة من هذا النوع، شبيهة بضباب كثيف. وسيداتنا اليابانيات يَسْبِخْنَ في هذا العصير الكثيف الأسود الذي كُنَّ يَغْضْنَ فيه حتّى العنق.

حديثاً عبّرتُ عن رأيي في ذلك في «دراساتي عن المنسك في ظلّ الصنوبر»، لكن معاصرنا الذين تعودوا على ضوء النور الكهربائي نسوا دون شك أن مثل هذه الظلمة قد وُجِدَتْ فعلاً. إلّا أنّ هذه «الظلمة التي تدرّكها العين» تُوهِمُ المشاهد بأنّها نوعٌ من ضبابٍ مرتعش، وهي بسهولة تُحدث هلوسات. وقد كانت، في عدّة حالات، أكثر أُرْغاباً من الظلمة الخارجية. إنّ ظهور الأشباح أو الغول ليس، في النهاية، سوى مظهر من مظاهر هذه الظلمة. والنساء اللائي كُنَّ يَعِشْنَ في أحضانها، وهُنَّ محاطات بعدد مرتفع من السّائر - الحُجَب، ومن الحواجز والحواجز المتحرّكة، ألَمْ يَكُنَّ هنَّ أَنْفُسُهُنَّ من عائلَةِ الأشباح؟ إنّ الظلمة تَلْفَهُنَّ

بعشر أو بعشرين طبقة كثيفة من الظلّ، وهي تتسرب داخلهنّ عبر أدنى فجوة في ثيابهنّ الرهبانية، عبر الياقة، وعبر الأكمام وعبر أسفل الفستان. ومن يدري، فإنّ هذه الظلمة أحياناً تتبعثُ، بالعكس، من نفس أجساد هؤلاء النساء، ومن أفواههنّ ذات الأسنان المطليّة، ومن أطراف شعرهنّ الأسود مثل عدد مرتفع من خيوط العنكبوت، هذه الخيوط التي تقذفها «عنكبوت - الأرض» الشريرة.



إذا صدقتُ ما قاله لي في أحد الأعوام الأخيرة «تاكيبياشي مُوسَوَان»* إثر عودته من باريس، فإنّ طوكيو أو أوزاكا مُضَاءةٌ أحسن بكثير من كبرى المدن في أوروبا. في باريس، وتحديداً في قلب شارع «الشانزليزيه» لا تزال توجد إلى حدّ الآن، حسب ما يبدو، بيوتٌ مُضَاءةٌ بمصاييح نفطية، أما في اليابان، فإنّه يجب أن نتوغّل في أعماق الجبال القصية، لكي نجد هذه الطريقة في الإضاءة. صحيح أنّه لا يوجد، دون شك، أي بلد آخر في العالم، باستثناء أمريكا، يستسلم لمثل هذه المغالاة في استعمال النور الكهربائي. بعضهم يزعم، بهذا الشأن، أن ذلك يعود إلى أن اليابان كان يحاول أن يقلّد أمريكا في كل شيء. لقد قال لي «مُوسَوَان» ذلك منذ أربعة أو خمسة أعوام، قبل رواج يافطات النيون. وفي المرة المقبلة التي سيعود فيها إلى اليابان، سيتفاهم ذهوّه أمام هذا الفاضل الجديد من النور.

وهذه طرفة أخرى، رَوَاهَا لي السيّد ياماموتو مدير مجلّة «كايزو»*، حديثاً رافق السيّد ياماموتو الأستاذ أُونَشَتَاين خلال زيارته لمدينة كيوطو، كان القطار يعبر مكاناً قريباً من «إيشياما»* حين قال له الأستاذ الذي كان ينظر إلى المشاهد الطّبيعية من خلال النّافذة : «ها.. الناس هنا لا يقتصدون إلّا نادراً!»، وعندما طلبَ منه أن يشرح له ذلك، أشار له بأصبعه إلى عمود كهربائي به مصباح

(* تاكيبيا موسوان : روائي ومترجم (1880 - 1962). عاش في الخارج وخصوصاً في فرنسا. كان روائياً ثم انتفى إلى الحزب الشيوعي. له عدّة ترجمات للأدب الفرنسي.

(* كايزو : مجلّة غير متخصصة أسست سنة 1919 وتوقفت عن الصدور عام 1955. كانت منبراً للفكر الديمقراطي في العشرينات.

(* إيشياما : دير مشهور.

يشتعل في وضح النهار. ويضيف السيد ياماموتو معلقاً : «أينشتاين يهودي، ولهذا السبب يتوقف دون شك عند هذه التفاصيل»، لكن الصحيح أيضاً، هو أن اليابان يستهلك، إذا قارناه لا بأمريكا وإنما بكل أوروبا، النور الكهربائي دون أي توفير.

وفيما يتعلق بـ«إيشياما»، أروي لكم حكاية مثيرة أخرى : بعد ترددٍ طويلٍ في اختيار المكان الذي أريد أن أشاهد منه هذا العام قمر الخريف، اخترت في النهاية دير «إيشياما». بيد أنني اكتشفتُ عشية اليوم الذي يكتمل فيه القمر خيراً في جريدة ينصّ على أنه وُزعت في الغابات مكبرات صوت لإذاعة تسجيل «سوناتة على ضوء القمر»، من أجل أن يزداد سرور الزوار الذين يأتون إلى الدير عشية اليوم الموالي لتأمل البدر. وقد دفعني قراءة هذا الخبر إلى أن اتخلى فوراً عن رحلتي إلى «إيشياما». إن مكبر الصوت كارثة في حد ذاته، لكنني كنت متأكداً، بسبب ما فعلوه، من أنهم تهَيَّأوا جيداً دون شك، وأناروا الجبل بمصابيح كهربائية وزَعَوْها بمهارة لإشاعة جو من المرح. لقد أفسدوا عليّ ذات مرة مشهد البدر بهذه الطريقة : ذات سنة نَوَّيتُ أن اتأمل البدر في الليلة الخامسة عشرة على متن زورق على غدير دير «سوما»*. استدعيتُ إذن بعض الأصدقاء ووصلنا إلى المكان متزودين بمؤنّتنا فاكشفنا أنهم علّقوا فوق كل محيط الغدير شرائط مُفْرِحة تتكون من لمبات كهربائية متعدّدة الألوان. على أي حال، كان القمر في الموعد، لكنّه كان كأنّه لم يعد موجوداً.

إن مثل هذه الوقائع تدلّ على درجة التسم المرتفعة التي بلغناها، بحيث يبدو أننا أصبحنا غير مدركين بشكل عجيب للنتائج السيئة التي تنتج عن الإضاءة المفرطة. ليذهب هَوَاةُ ضوء القمر إلى الجحيم إذا شئنا، لكن، أيّ تبذير للنور الكهربائي في المواخير والمطاعم والفنادق الريفية والنزل ! أقرّ عن طواعية بأن ذلك ضروري إلى درجة معيّنة لاجتذاب الزبائن، لكن أية فائدة من إشعال المصابيح أثناء الصيف في وقت لم تغب فيه الشمس بعد ؟ إلا إذا كانت هذه

(* سوما : موقع مشهور في التاريخ والأدب اليابانيين.

الفائدة تتمثل في تفاقم الحرارة تذهلني، في كل مكان أتوجّه إليه في الصيف، هذه العادة المستهجنة. وإذا كانت تسودّ الغرفَ حرارةً مرتفعة جداً حتى عندما يكون الطقس بارداً في الخارج، فإنّ الخطأ في ذلك يعود أساساً إلى القوة المفرطة لِلْمُبَنّاتِ الكهربائية أو إلى عددها الهائل، إذ كلما قمتُ بالتجربة، فأطفأتُ بعضها، عادت البرودة فوراً. ومن الغريب حقاً ألاّ ينتبه لا الزبائن ولا أرباب العمل لذلك. من المناسب، مبدئياً، أن نزيد قليلاً في كثافة الضوء شتاءً، وأن نخفّض منها بنفس المقدار صيفاً. يتولّد لدينا من ذلك إحساسٌ بالبرودة ونجذبُ حشراتٍ أقلّ، لكن الأسوأ من كلّ ذلك هو إشعالُ مصابيح عديدة، ثم تشغيل المراوح بحجّة أنّ الطقس حار : إنّ مجرد التفكير في ذلك يثير غضبي !

يمكن أن نتحمّل ذلك عند الاقتضاء في حجرة يابانية حيث تتلاشى الحرارة جانبياً، لكن الأمر لا يطاق حقاً في غرفة فندق من طراز غربي، حيث ينتقل الهواء بصعوبة، وحيث تُرسل الأرضية والجدران والسقف ما خزّن فيها من حرارة. أذكر مثلاً، بالرغم من أن ذلك يزعجني قليلاً : لا يستطيع كلّ شخصٍ يجوب ذات مساءٍ صيفي ممزاتٍ فندقٍ «مياكو» في كيوطو ألاّ يشاركني رأيي. وما يُوجّج غضبي، هو أنّنا تتمتع، من هذا المكان بحكم وجود هذا الفندق على سطح هضبة في مواجهة الشمال، برؤية بانورامية لجبل «هاي»*، وجبل «نيو.إي»* وللبرج ذي الطوابق، ولغابة «كوروداني»* وللمنحدرات المخضوضرة في جبال الشرق، وكلّ ذلك يشكّل مشهداً يُبرّد القلب، بمجرد النظر إليه.

ذات مساء صيفي إذن، تشعر برغبة في التمتع بفترة البرودة أمام هذا المشهد الساحر، فتذهب إلى الفندق وأنت تتلذذ مسبقاً بالنسيم الذي تتخيله وهو ينتقل في كل المبنى. لكن تحت السقف الأبيض، وخلف صفائح من زجاجٍ لَبَتِي مرتبة بانتظام، تنهّج أضواء ساطعة. وبما أن السقوف واطئة في البنايات الحديثة ذات

* هايي : جبل يشرف على كيوطو.

* نيو. إي : مرتفع يقع جنوب جبل هايي.

* كوروداني : واد يقع في «جبال الشرق» التي تحيط بكيوطو.

الطراز الغربي، فإنّ هذه الأضواء تصبح مثل كراتٍ نارية تحوم فوق جمجمتك. ليس كافياً أن تقول إنّ الطقس حار، إذ أن الجسد بأكمله يرتفع بسرعة إلى نفس درجة حرارة جزئه الأعلى، وتشعر أنك تُشوى، الرأس في البداية ثم العنق ثم على طول الظهر.

ليس هذا كل ما في الأمر: إنّ كُرّة واحدة من هذه الكُرّات النارية كافية إلى حد بعيد لإضافة غضاء في مثل هذا الصّغر، وبالرغم من ذلك توجد ثلاث أو أربع من هذه الأدوات القتالة التي تلتصق في السّقف وعلى طول الجدران وعلى طول الأعمدة. في كلّ مكانٍ تقريباً زُرِعتُ أشياء أصغر من هذه الكرات لا دَوَّر لها سوى القضاء على أدنى أثرٍ لِظِلٍّ لآذٍ بالزوايا. وعبثاً تبحثُ في كلّ الغرفة عن أدنى وجودٍ للظّل، فالنظَر لا يلاقي حوله سوى جدرانٍ وأعمدةٍ حمراء ضخمة وأخيراً الأرض، المتكونة من مساحات بألوان فاقعة ترسم شيئاً شبيهاً بالفسيّفاء وتفرض نفسها على العين كَلَيْتُوغَرافِيَا طُبِعَت لتوها. وهذه الأشياء كلّها تُفَاقِمُ الإحساسَ المؤلمَ بالحرارة. إنّ الفارق في درجة الحرارة مدهشٌ حين نأتي من الممر. فالهواء الليليُّ الباردُ يدخل دون جدوى، إذ أنه يتحوّل فوراً إلى ريحٍ محرقة.

منذ فترة قريبة كنتُ أقيم بسرور في هذا الفندق. لنعتبر، إذن، ما قلته منذ حين مثل نصيحة صديقٍ، إذ أنّني أحتفظ بذكريات جميلة عنه. إلّا أنّني أوكدُ أن القضاء على مثل هذا المشهد في أحسن مكانٍ للتمتّع ببرودة مساءٍ صيفي بواسطة هذا النور أمرٌ مخزٍ تماماً. هذه الحرارة تشكّل انزعاجاً للياباني، إلّا أنّي مقتنع بأنّها تزج بنفس المقدار الغربيّ مهما كان الشّغف الذي يكنّه للضوء. لنقم في الحقيقة بتجربة بسيطة جدّاً، لنُخَفِّضْ مِنَ الإضاءة وسنُفهم ذلك فوراً !

لم أذكر، على أي حال، سوى مثالٍ واحدٍ من بين ألف، وهذا الفندق ليس المتهّم الوحيد. إنّ الفندق الوحيد الذي تجنبَ هذه النتيجة السيئة هو «الفندق الإمبراطوري» الذي اختار الإضاءة غير المباشرة، ولكن حتّى في هذا المكان، فإنّه من الأفضل، فيما أعتقد، أن نخفّض قليلاً من كثافة الضوء في الصيف. ومهما كان

الأمر، فإن إضاءة البيوت في الوقت الحاضر كافية جداً للمطالعة والكتابة والخيطة، فالزيادة فيها تبذير حقيقي، وعندما تُزيل زوايا الظل الأخيرة، فإننا نستهيئ بكل المفاهيم الجمالية للبيت الياباني. من المفرح أننا نضطر غالباً للتقشف في الكهرباء في البيوت الخاصة لمجرد أسباب اقتصادية. لكن، في المقابل، هناك، في المؤسسات المخصصة لاستقبال الزبائن، مغالاة في استعمال الضوء في الممرات والأدراج والمدخل والحديقة وأمام الباب، والنتيجة الوحيدة لذلك هي إلغاء كل غمق عن غرف البيوت وعن الأحواض وعن حصى الحديقة. من الممكن أن يكون هذا مقبولاً في الشتاء، لأن الحرارة تبعث فيك قليلاً من الدفء. أما في الأسابيع الصيفية، فإنك تواجه، عندما تقيم في الفندق مهما لُذت بأكثر الأمكنة الريفية انزواء، نفس الكارثة التي تواجهها في فندق «مياكو». هنا أستنتج أنه لم تعد هناك سوى وسيلة واحدة للتمتع بالبرودة في طمأنينة، وهي أن يبقى الإنسان في بيته، وأن يفتح النوافذ على مصراعها، وأن يستلقي في الظل تحت ناموسيته.



في أحد الأيام الأخيرة قرأت في مجلة أو جريدة لم أعد أتذكر اسمها مقالة مخصصة لشكاوي العجائز الإنجليزيات : لقد تعوّذن، خلال شبابهن، على معاملة الأشخاص المسنين باحترام، بينما تتجاهلهن فتيات الوقت الحاضر، ويتجنبن حتى الاقتراب منهن، كما لو أن الشيوخ عاهة مُنفرة. إنهن يتذمرن، في النهاية، من أن الشباب في الوقت الحاضر يتصرفون تصرفاً مختلفاً عن تصرف الشباب في الماضي. وأنا أستنتج أن الشيوخ في كل بلدان العالم يقولون نفس الكلام، وباختصار، فإن الرجل الذي يتقدم في السن، يبدو دائماً ميالاً إلى الاعتقاد بأن الماضي كان أفضل، من جميع الوجوه، من العهد القريب. إن الشيوخ الذين كانوا يعيشون منذ مئة عام يتحسرون على أزمنة مر عليها قرنان، والشيوخ الذين كانوا يعيشون منذ مائتي عام يتحسرون على زمن مرّ عليه ثلاثة قرون : ولا شيء يسمح بالاعتقاد بأن شيئاً واحداً أعلن أنه راضٍ بحالة الأشياء في العصر الذي يعيش فيه. إلا أن هذه الملاحظة صحيحة الآن أكثر من أي وقت مضى، بسبب التطور

السريع للثقافة، وخصوصاً بسبب الظروف الاستثنائية التي وَجَدَ بِلَدُنَا فيها نفسه، لأنَّ التحولات التي حدثت فجأة منذ إحياء «ماتيجي» تُقَابِلُ على الأقلَّ تَطَوُّرَ ثلاثة أو خمسة قرون من العهود الماضية.

والطَّرِيفُ في الأمر، هو أنني بلغتُ، أنا الذي يقولُ لَكُمْ هذا الكلامَ، عُمراً نَبْدُ أثناءه في تقليدِ كَلَامِ الشُّيوخِ المِليِّ، بالحِكمِ والأمثال. وإذا كان من المؤكَّد أن فتوحاتِ الثقافةِ الحديثةِ قادرةٌ على أن تُغري الشَّبَابَ، فإنَّ عَهْدُا يُهَيِّئُ نفسه ليكون قاسياً مع الشيوخ. ونحن نَلْمَسُ ذلك منذ الآن في عُبُورِ مفترقاتِ الطَّرِيقِ أثناء اشتِغالِ الإشاراتِ الضوئية مثلاً، وينتج عن ذلك أن الشيخ لم يَعُدْ يَجْزُو على التَّجُولِ في طمأنينة في الشارع.

يمكن أن يكون هذا مقبولاً بالنسبة للذين يسمح لهم وضعهم بالتَّنَقُّلِ بواسطة سيارة، لكن بالنسبة لأناسٍ مثلي، فإنَّ مَجْرَدَ عُبُورِ شارعٍ، حين يخالطون بالتَّجُولِ في أَوْرَاكَا، يقتضي جهداً عصبياً من كلِّ أجسادهم. طبعاً، هناك الإشاراتُ الضوئيةُ، وتلك التي تُوْجَدُ في وسطِ المفترقاتِ تماماً تُرَى بشكلٍ جيّدٍ، لكن من الصَّعب أحياناً تحديدُ مواقعِ هذه الأضواءِ الخضراءِ والحمراءِ التي تشتعل وتنطفئ في الفضاء بشكلٍ غير متوقَّع أثناء عبورِ شارعٍ جانبي، ثم يمكن أن نخلط في مفترقٍ كبيرٍ بين الإشارةِ الجانبيةِ والإشارةِ المقابلة. أعتقد أن كلَّ شيء سينتهي حقاً عندما نضطرَّ إلى وضعِ شرطةٍ مرورٍ في مفترقاتِ كُيُوطُو، إلَّا أنَّه لم يعد باستطاعتنا، منذ الآن، أن نتمتَّعَ بالمناخِ الأصيلِ للشوارعِ ذاتِ الطَّرَازِ الياباني، إلَّا إذا سافرنا إلى مدنٍ من حجم «نيشيونوميا» و«ساكاي» و«إكاياما» أو «فوكوياما».

إنَّا نجد نفسَ الشيء في المجالِ الغذائي. فالعشورُ في مدينةٍ كبيرةٍ على أطعمةٍ تتلاءم مع سَقَفِ خَلْقٍ شيخٍ عَمَلٍ مُتَعَبٍ. حديثاً، طَلَبَ مِنِّي أحدُ الصحافيين أن أذكر له طَبَقاً نادراً ولذيذاً، فذكرتُ وَصْفَةَ طَعَامِ الـ«سوشي»* بأوراق

(*) سوشي : طعام لذيذ يتكون من رز بارد يتناول مع السمك.

الـ«كَاكِي»⁽¹⁰⁾ الذي يتناوله سَكَانُ الوديان الضَّائِعة في جبال «يُوشِينُو». أنتهز هذه الفرصة لأبوح لكم بسرّها.

اطبخوا رزاً مع الـ«سَاكِي»⁽¹¹⁾ بنسبة «غُو»* واحد من الـ«سَاكِي» لكل «شُو»* من الرّز. اسكبوا الـ«سَاكِي» في القِدْر حينما يبدأ الماء في الغليان. عندما يُطَبَخُ الرّز بشكلٍ مناسب، اتركوه إلى أن يبرد تماماً، ثم اعصروه بين أيديكم لتشكّلوا منه كرات صغيرة بعد أن تَذَرُوا ملحاً على هذه الأيدي. ينبغي على الأيدي أن تتخلّص في هذه اللّحظة من أي أثر للرطوبة. كل الرّز يكمنُ هنا : اضغطوا على الكُرَات الصغيرة بالملح فقط. ثم قصّوا شرائح رقيقة من السُّلْمُونِ المُمْلَح، وابسطوا الشرائح على الكُرَات الصغيرة التي تَلْفُونُ كُلَّ واحدةٍ منها بأوراق الكاكي بعد أن تَوَجَّهُوا سطحها نحو الداخل. قبل ذلك نشفّوا بعناية الأوراق والسُّلْمُونِ بمنشفة جافّة جدّاً، كي يَنْتَزِعَ منهما كُلُّ أثر للرطوبة. بعد الانتهاء من ذلك، ضَعُوا الكُرَات الصغيرة في طشتٍ يَسْتَعْمَلُ للـ«سُوشي» أو في علبَةِ رز بعد تجفيفها بدقّة من الداخل، بحيث لا تبقى بين الكرات أدنى فجوة، وَضَعُوا فوق ذلك غِطَاءً يَنْغْلِقُ بِإِحْكَامٍ، ثم ضَعُوا فوق الغطاء حجراً ثَقِيلاً كما لو أنكم تضعون خضرواتٍ لِتَخْلِيلِهَا. حين يَعْدُ طعامُ الـ«سُوشي» بهذه الطّريقة في المساء، فمن الممكن أن تتناولوه بداية من صباح اليوم الموالي، ففي هذا اليوم يكون له أحسن مذاق، إلّا أنّه من الممكن أن تستهلكوه في اليوم الثاني أو الثالث أيضاً. وأثناء تَنَاوُلِهِ رَشُوهُ بِخَلٍّ نَقِعت فيه أوراق فلفل الماء.

لقد علّمني هذه الوصفة صديقٌ وَجَدَ، أثناء إقامته في «يُوشِينُو»، هذا الطّعامَ لذيذاً جدّاً إلى درجة أنّه تعلّم سِرَّهُ، لكن يكفي أن تكون لنا أوراق «كَاكِي» وسُلْمُونٌ مُمْلَحٌ لإعداد هذا الطّعام في أي مكان. لا تنسوا خصوصاً أن كُلَّ أثرٍ

(10) كاكِي : مشمش ياباني يشبه الطماطم.

(11) ساكِي : شراب كحولي ياباني يصنع من الرّز المتخمّر.

* غُو : وحدة قياس تساوي عشر الشّو الواحد.

* شو : وحدة قياس تعادل 1,8 لترًا.

للرطوبة يجب أن يُزال، وأنَّ الرز يجب أن يبرد تماماً. لقد قُمْتُ بالتَّجربة في بيتي، وقد كان الطَّعام فعلاً لذيذاً. إنَّ الدهنَ وملحَ السَّلْمون يُضَخَّان الرز إلى الحدِّ الصَّورِي، وأنا عاجزٌ عن وصف كثافة السَّمك الذي يستعيد طراوته تماماً كما لو أنه نَضِر. إنَّ طعمه يختلفُ تماماً عن طعم الـ«سوشي» في طوكيو: لمَّا وجدته ملائماً كثيراً لذوقي، لم أتناول طوال هذا الصَّيف طعاماً سواه. أيُّه طريقةٌ مدهشةٌ في إعداد السَّلْمون المملَّح ! كم أُعْجِبْتُ بمهارة هؤلاء الجبَّليين الذين لا يتمتَّعون بالرَّغم من ذلك بكلِّ المنافع المادية ! إنِّي أعرف أنَّه توجد أطعمةٌ إقليميةٌ أخرى كثيرة من نوع هذا الطَّعام، لذلك لا بد أن نعترف بأنَّ ذوقَ القرويين في الوقت الحاضر أسلَّم إلى حدٍّ بعيد من ذوق سكَّان المدن، وبمعنى ما، يوجد في ذلك تَرْفٌ لم نعد حتَّى قادرين على تخيله.

لهذا السبب يتخلَّى الشيوخُ أكثر فأكثر عن العيش في المدن الكبيرة وينسحبون إلى الرِّيف، إلَّا أن المدن الصَّغيرة في الأقاليم تمتلئ بدورها بباقاتٍ من قناديل كهربائية، وقد بدأت تشبه كيوطو تدريجياً، وهذا ما لا يُطْمِئِنُّني بتاتاً. يدَّعي البعض أنَّنا لا نستطيع أن نوقف التَّقدُّم، وأنَّ الشوارع سوف تستعيد هدوءها القديم في اليوم الذي تُصبح فيه وسائل النُّقل في الجو أو تحت الأرض، لكن كُونُوا متأكِّدين من أنَّهم سيخترعون في هذا اليوم جِهَازاً جديداً لتعذيب الشيوخ. وفي النِّهاية يُجبرونهم على أن ينسحبوا، بحيث لا يبقى لهم غير أن يختفوا في بيوتهم، وأن يطبخوا أطباقاً بسيطةً من الطَّعام يتناولونها مع الـ«سَّاكي» الذي يشربونه في المساء وهم يستمعون إلى المذياع.

ربَّما تعتقدون أن هذا كلُّه هَذَرٌ قديم للشيوخ. أبداً، يبدو أن هذا ليس كل ما في الأمر : حديثاً، انتقد معلقُ الأخبار اليومية في جريدة «أساهي» في أوْزاكا، الذي يُمضي : «تَنِّي - جَنُغو - شي» [صوت السَّماء، حديث بشري]، مُوظِّفي دار المحافظة الذين يقطعون الأشجار في الغابات بشكل عشوائي، ويسوِّون الرَبَى من أجل بناء طريقٍ يودِّي إلى حديقة «مينو.أو». عندما قرأت ذلك، شعرتُ أنَّني أزداد تأكِّداً من كلامي. إنَّ الإِتلافَ الذي يَبْلُغ حتَّى ظلَّ ما ينمو بين أشجار الغابات في

أعماق الجبال أَمُرَّ يَفُوقَ كُلَّ تَصَوُّرٍ، ثُمَّ إِنَّهُ مِنَ الْحَقِيقِ الْقِيَامُ بِذَلِكَ. شَيْئاً فَشَيْئاً، سَنَتَّوَصَّلُ، إِذَا بَقِينَا عَلَى هَذِهِ الْوَتِيرَةِ، إِلَى أَنْ نَجْعَلَ مِنْ ضَوَاحِي نَارَا وَكَيْوُطُو وَأَوْرَاكََا فُضَاءَاتٍ جَرْدَاءَ بِحُجَّةٍ تَسْهِيلُ وَصُولِ الْجُمْهُورِ إِلَى الْمَوَاقِعِ الشَّهِيرَةِ.

لَكِنْ كَفَى احْتِجَاجاً، فَأَنَا أَوَّلُ مَنْ يَعْتَرِفُ بِأَنَّ مَنَافِعَ الْحَضَارَةِ الْمَعَاصِرَةِ لَا تُحْصَى، وَعَلَى أَيِّ حَالٍ، فَإِنَّ الْخُطْبَةَ لَنْ تَغَيِّرَ فِي الْأَمْرِ شَيْئاً. لَقَدْ انْطَلَقَ الْيَابَانُ بِشَكْلِ غَيْرِ قَابِلٍ لِلارْتِدَادِ فِي طَرِيقِ الثَّقَافَةِ الْغَرِيبَةِ، بِحَيْثُ إِنَّهُ لَمْ يَبْقَ لَهُ سِوَى أَنْ يَتَقَدَّمَ بِشِجَاعَةٍ مُتَخَلِّياً عَنِ الَّذِينَ هُمْ عَاجِزُونَ عَنِ اللَّحَاقِ مِثْلَ الشُّيُوخِ. يَبِيدُ أَنَّهُ يَنْبَغِي التَّصْمِيمَ عَلَى أَنْ نَتَحَمَّلَ إِلَى الْأَبَدِ، بِمَا أَنْ لَوْنَنَا بَشَرْتَنَا لَنْ يَتَغَيَّرَ أَبَداً، نَتَائِجَ سَيِّئَةٍ نَعَانِي مِنْهَا لَوْحِدِنَا.

وَبِاخْتِصَارٍ، فَإِنَّ قَصْدِي مِنْ كِتَابَةِ مَا سَبَقَ، هُوَ طَرَحُ سَوَالٍ لِمَعْرِفَةِ مَا إِذَا بَقِيَتْ، فِي هَذَا الْإِتِّجَاهِ أَوْ ذَاكَ، فِي الْآدَابِ أَوْ الْفُنُونِ مِثْلًا، وَسِيلَةً لَتَعْوِضِ الضَّرَرَ. وَفِيمَا يَتَعَلَّقُ بِي، أَوْدُ أَنْ أَحَاوِلَ، فِي مَجَالِ الْآدَبِ عَلَى الْأَقْلَى، إِحْيَاءَ عَالَمِ الظِّلِّ هَذَا الَّذِي نَحْنُ نَبْذِدُهُ حَالِيًا.

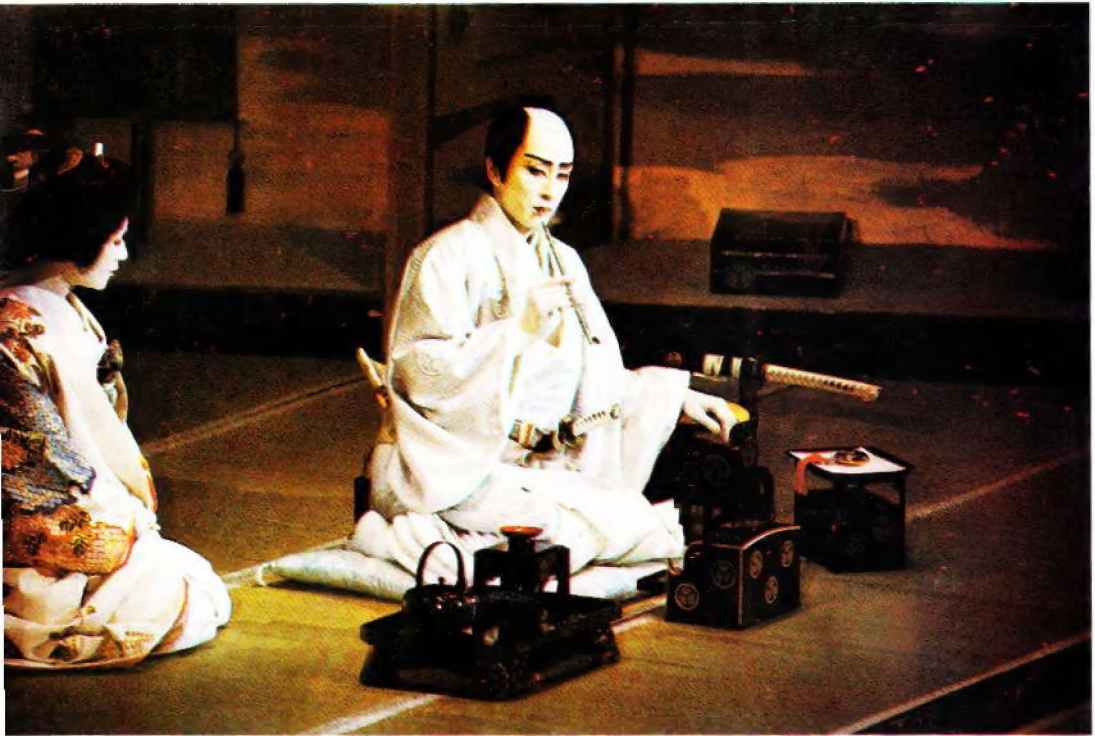
أَوْدُ أَنْ أَوْسَعَ إِفْرِيزَ هَذَا الْمَبْنَى الَّذِي يَسَمَّى «الْآدَبِ»، وَأَعْتَمَّ جِدْرَانَهُ، وَأَغْمِسَ فِي الظِّلِّ مَا هُوَ وَاضِحٌ جِدًّا، وَأَجَرَّدَ دَاخِلَهُ مِنْ كُلِّ زَخْرَفٍ زَائِدٍ. لَا أَزْعُمُ أَنَّهُ لَا بَدَّ مِنْ فَعَلِ نَفْسِ الشَّيْءِ فِي كُلِّ الْبُيُوتِ. وَلَكِنْ مِنَ الْأَفْضَلِ، فِيمَا أَعْتَقِدُ، أَنْ يَبْقَى وَلَوْ بَيْتٌ وَاحِدٌ مِنْ هَذَا النَّوْعِ. وَلَكِّي أَرَى مَا يُمَكِّنُ أَنْ يَنْتِجَ عَنْ ذَلِكَ سَاطِئُ مِصْبَاحِي الْكَهْرِبَائِي.

—صادرات—
دار توبقال للنشر
توزع في
البلاد العربية
—وأروبا—

في مطبعة سبو
خليل 3 (لافيليث)، زنقة 15، رقم 24،
الدار البيضاء 05 (المغرب).
الهاتف : 24.06.05/42

«مديح الظل» كتاب يُقرأ بلذة لأنه يُتيح لنا التوغل في عمق اليابان بأساطيره ورموزه وتصوّراته وفلسفته القديمة. ثمة صفحات رائعة عن نساء ضامرات يحلقن حواجبهن ويطلين أسنانهن بمساحيق سوداء أثناء التبرج. هناك مقاطع جميلة يكشف فيها تانيزاكي بنوع من الانتشاء عن الطريقة التي يُعدّ بها سكّان القرى النائية طعاماً يابانياً نادراً، أو يصف فيها المتعة «الصوفية» التي يشعر بها الإنسان حين يكون في مراحيض الأديرة القديمة.. ولعل أجمل ما في «مديح الظل» هو أن المقاربة التي يعتمدها تانيزاكي مقارنةً مبدع تركز على تجربته الشخصية وعلى تخيالاته وحدوساته أكثر مما تركز على المشاهد والتحليل الأكاديمية الباردة، ممّا أشاع في النص حرارة إنسانية، ومنحه نكهة خاصة.

بكل هذه المعاني تكون قراءة تانيزاكي لليابان فلسفية، لأنها تتجه نحو مفاهيم الفضاء والحياة والإنسان، ومن ثم يتحقق لها الابتهاج الأدبي والتناول الفلسفي. ولنا، نحن العرب، أن نتأمل في هذا الكتاب الصغير تأملاً لا في اليابان ولكن بالأحرى في حياتنا العربية، وفي غياب تعاملنا مع هذه الحياة، من منظور يعيد مغامرة الكشف عن الفلسفة التي من خلالها ينظّم الإنسان العربي الفضاء الذي يعيش فيه وحياته التي لا تصل إليها الكلمات.



28 درهماً